CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID **111**

MARZO, 1959

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

•

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91 *

Dirección........	Extensión	250
Secretaría.........	—	249
Administración.	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100 pesetas.
Un año	190 —
Dos años	350 —
Cinco años	800 —
Ejemplar suelto	20 —

EDICIONES CULTURA HISPANICA

"Ediciones Cultura Hispánica" es hoy la única empresa editorial al servicio de Iberoamérica y Filipinas que viene realizando tenazmente, año tras año, el intento más considerable entre los pueblos de habla española, para dar a conocer las vivencias culturales de la comunidad hispánica y los más importantes hallazgos en el amplio campo del pensamiento y de la cultura contemporánea.

Desde su fundación, en el año 1945, toda una serie de volúmenes aparecidos en una ininterrumpida y sistemática labor han puesto de manifiesto ante el público lector el esfuerzo editorial que significa proyectar, a través de sus diversas colecciones, sobre las clases cultas del mundo entero, la multiforme realidad hispanoamericana.

Literatura, Arte, Filosofía, Poesía, Ensayo, Historia, Geografía, Economía, Derecho, etc., son materias que, a través de las más consagradas y amenas plumas iberoamericanas y españolas, ofrece a sus lectores "Ediciones de Cultura Hispánica".

Nombres prestigiosos, como los de Ramón Menéndez Pidal, José Vasconcelos, José María Pemán, Carlos Pereyra, P. Constantino Bayle, S. J.; Juan Manzano, Gonzalo Zaldumbide, Mercedes Ballesteros, Víctor A. Belaúnde, Pedro Laín Entralgo, José Arce, Gerardo Diego, Eduardo Carranza, Leopoldo Panero, entre otros muchos, avaloran su catálogo editorial.

Pero hay más: "Ediciones Cultura Hispánica", nacida al servicio de los intelectuales de Hispanoamérica, en su deseo de acercarse cada vez más a la meta cultural que a sí misma se ha asignado, ofrece a todos los centros culturales del Mundo Hispánico, así como a los particulares, la posibilidad de recibir cualquier obra publicada por editoriales españolas y toda clase de libros antiguos o modernos, por cuenta de los interesados y a través de su distribuidora exclusiva para todo el mundo que es "Ediciones Iberoamericanas, S. A." (E. I. S. A.), Pizarro, 17, Madrid, y a ella, o a sus representantes en el exterior, pueden dirigirse para que les sean remitidos nuestro catálogo o nuestros libros, contra reembolso.

Igualmente, para todas aquellas obras que por su índole no encajen dentro de nuestro marco de publicaciones, "Ediciones Cultura Hispánica" se compromete a editar por cuenta de sus autores, y a través de su distribuidora E. I. S. A., cualquier original que nos envíen, encargándose muy gustosamente, de acuerdo con las indicaciones o sugerencias del autor, de la elección de formato, selección de papel, corrección de pruebas y realizar el envío, una vez concluída, de la obra cuya impresión se le encomiende.

ULTIMAS PUBLICACIONES DE EDICIONES CULTURA HISPANICA

Los estudios hispánicos en los Estados Unidos, por Ronald Hilton; versión y adaptación española de Lino Gómez Canedo, O. F. M. Ediciones Cultura Hispáuica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 496 págs., 135 ptas.

Fruto del creciente interés que despierta hoy en los Estados Unidos la historia de la cultura hispánica es esta obra de Ronald Hilton, profesor de la Universidad de Stanford. Cataloga acertadamente, con comentarios precisos, todos los fondos hispánicos —más numerosos e importantes de lo que a primera vista parece— de los archivos, bibliotecas, museos, sociedades científicas, galerías de arte y fundaciones particulares existentes en los Estados Unidos.

Está admirablemente traducido este trabajo, adaptándolo al español, por el P. Lino Gómez Canedo, O. F. M., tan profundamente conocedor de todos los temas estadounidenses por los prolongados años que lleva residiendo en dicha nación.

Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente (Respuestas al Cuestionario de la U. N. E. S. C. O). Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 584 páginas. 100 pesetas.

Con un interesante prólogo, debido a la pluma de José María Pemán, aparece este volumen, donde se recogen las contestaciones de más de cincuenta personalidades de la intelectualidad hispanoamericana a la "encuesta" formulada por la U. N. E. S. C. O., que le fué encomendada en Buenos Aires a la Fundación Vitoria y Suárez. Profesionales y técnicos de las más diversas ramas del saber, sobre un "patrón-base" proporcionado por la Organización Universal, han dado su opinión sobre tan importante tema. Propugna Pemán en su prólogo la integración de todos en la cultura, único modo de "relación cultural" que existe, y así todas estas personalidades, al responder al acuciante problema, lo han hecho desde los más diversos y originalísimos aspectos, para cerrar en su conjunto este libro, que puede ser base fundamental para un entendimiento en el futuro, mejor y más profundo, de lo que debe ser Hispanoamérica con relación a Europa.

Haití, por Ricardo Pattee. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Pueblos Hispánicos". Madrid, 1957. 21 × 15 cms., 448 páginas, 149 ptas.

Viajero infatigable, catedrático en diversas universidades de Europa y América, Ricardo Pattee ha vivido más de veinte años en Haití. Producto de sus observaciones constantes durante este largo período de tiem-

po, dirigidas por su carácter meticuloso y culto, es este libro que estudia profundamente cuantas inquietudes históricas, sociológicas, internacionales, culturales, literarias, pedagógicas y religiosas ha sentido esta república antillana, mucho más unida a nuestro sentir hispánico de lo que solamente por el estudio de su historia pudiera deducirse.

La ética colonial española del siglo de oro, por el doctor Joseph Höffner. Escrito preliminar de Antonio Truyol Serra. Versión española de Francisco de Asís Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 576 páginas. 180 pesetas.

Al bosquejar la historia esplendorosa de nuestros antepasados, el doctor Höffner se acoge a los resultados de la moderna investigación historiográfica: es decir, va consultando las fuentes documentales y todos los cronistas de las Indias. Una abundante bibliografía sirve de fundamento al criterio hermenéutico y heurístico que perfila en la obra su autor.

En tres partes se divide la obra: en la primera se desarrolla el Fondo Histórico-espiritual de la Etica Colonial del Siglo de Oro, a través de apreciaciones sobre el universalismo de *orbis christianus,* medioeval; en la segunda parte se explica el encuentro de dos mundos, penetrando en los ideales españoles y el advenimiento del Nuevo Mundo, y, por último, en la tercera parte se esboza un ensayo sobre el despertar de la conciencia cristiana, a través de los primeros avances de los misioneros.

Obra marcadamente científica y de auténtica vena cristiana, es digna de merecer la mayor y auténtica atención.

El Ciudad de Toledo, embajador de España, por José Jara Peralta. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 174 págs. más 24 láminas, un mapa y un plano plegado, 85 ptas.

Recoge este libro el itinerario recorrido en triunfal viaje emotivo y cultural por el "Ciudad de Toledo" en el año 1956, desde Bilbao hasta los más importantes puertos de la América del Sur, de la Central y de las Antillas, llevando la embajada demostrativa de cuanto produce la España de hoy en arte, literatura, maquinarias, libros, labores de artesanía, industrias militares, ferretería, vehículos, bebidas, etc. Fué este barco como un bello obsequio que hiciese una madre cariñosa de cuanto ella tuviese a sus hijas lejanas y queridas.

Prologado el libro por Fernando Sebastián de Erice, se avalora con diversas fotografías de actos solemnes e importantes visitas, un mapa del viaje y un plano plegado de la estructura del buque.

Viaje a las Castillas, por Gaspar Gómez de la Serna. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 248 págs., 88 ptas.

La prosa castiza y ágil de Gaspar Gómez de la Serna describe con insuperable acierto las impresiones de un recorrido por tierras castellanas, desde Pinto hasta la parte baja de la Mancha, en Castilla la Nueva, y desde Salamanca a la señorial Vinuesa, por tierras de Castilla la Vieja.

Con esta nueva obra, el autor de "Libro de Madrid" y "Toledo" enriquece de modo original nuestro acervo turístico, tan trabajado en estos últimos años.

Maravillosa Bolivia, por Ernesto Giménez Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos", Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 188 págs., 65 ptas.

La pluma audaz y moderna de Ernesto Giménez Caballero nos descubre una Bolivia "maravillosa", de tradición histórica y de realidades positivas. Producto de su inquietud observadora y analista es este libro sobre tan hispánica nación como es Bolivia, a la que Giménez Caballero califica, con su espíritu sutil y acertado, de "clave de América".

Filipinas, país hispánico, por Blas Piñar López. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21 × 16 centímetros, 32 páginas.

En este breve pero interesante estudio se comenta la llamada "ley Cuenco", que ha aumentado la enseñanza del español en Filipinas en las diversas Facultades. Dicha ley, votada favorablemente en la Cámara y en el Senado, ha obtenido el refrendo del Presidente de la República, Carlos P. García, pese a la dura campaña que en contra se ha levantado en las islas.

El problema, pues, es ahora el siguiente: sobre el tagalo no hay duda: es el idioma nacional. Pero es necesaria otra lengua, una lengua de entendimiento, de valor internacional. ¿Español o inglés?

Blas Piñar propugna un amplio y ambicioso programa cultural, con la colaboración de Hispanoamérica, para reavivar el idioma castellano en las islas Filipinas.

La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia. (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso de España), tomo II, por el P. Miguel de la Pinta Llorente. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1958. 24 × 17 centímetros, 228 págs., 80 ptas.

Continuando el camino señalado en el primer tomo de esta obra, el P. de la Pinta Llorente, O. S. A., utiliza materiales de primera calidad, inéditos hasta la fecha, y que se conservan en nuestro Archivo Histórico Nacional de Madrid. Continúa el P. de la Pinta manteniéndose al margen de la apología y de la detracción del Santo Oficio, laudable línea de conducta de todas sus obras, marcada irreductiblemente desde el principio de su labor investigadora.

CONVOCATORIA DE VI PREMIOS CLUB ESPAÑA PARA ARTICULOS DE PRENSA PUBLICADOS EN MEXICO SOBRE TEMA HISPANICO

AÑO 1959

CLUB ESPAÑA, A. C.

Av. Insurgentes, 2.390. Ciudad de México (20)

El Club España, A. C., de la Ciudad de México, confirma su concurso mensual permanente del periodismo mexicano, y convoca al sexto concurso anual de Periodismo, que se otorgará con arreglo a las siguientes bases:

1. Cada mes se otorgará un premio de $ 500,00 al mejor artículo o ensayo aparecido en las publicaciones periódicas mexicanas, y que mejor recoja el sentido hispánico, al mismo tiempo que reúna las máximas calidades literarias.

2. Saliendo de antemano al paso de torcidas interpretaciones, se aclara que, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, y con los autores consagrados como autoridades en estas cuestiones, Hispanidad es "Carácter genérico de todos los pueblos de lengua y cultura española".

3. Solamente podrán presentarse al Concurso los artículos o ensayos que hayan sido publicados durante el mes anterior al que corresponde cada concurso y cuyo autor sea de nacionalidad mexicana. La publicación deberá haberse hecho en cualquier lugar del territorio de los Estados Unidos Mexicanos, y en una publicación periódica, tales como diarios, revistas o boletines.

4. Podrán presentar los artículos al Concurso sus autores, los directores de las publicaciones en que han sido publicados, cualquier lector de los artículos que estime que merecen ser presentados al Premio, y los propios miembros de los Jurados de los Concursos.

5. Los artículos concursarán —desde luego— a favor de su autor, fuese quien fuese quien los presente a los Concursos.

6. Los artículos habrán de presentarse recortados de la publicación en que han aparecido y pegado en hojas de papel blanco tamaño aproximado 28 × 21 cms. El recorte se hará tal y como se haya insertado el artículo en la Prensa, con sus propios titulares y firma cuando la llevase. Y en hoja aparte del mismo tamaño se acompañará —igualmente recortada y pegada— la cabecera y fecha de la publicación.

7. Al pie de todas las hojas se expresará claramente el nombre y domicilio completo del autor del artículo, o de la persona que los presenta al Concurso cuando no fuese el autor.

8. Los originales habrán de presentarse en las oficinas del Club España, A. C., Avenida de los Insurgentes, 2390, Ciudad de México (20), y precisamente antes de las doce de la noche del día 8 del mes siguiente al que se publicaron los artículos. Los que se remitan por correo habrán de estar en las mencionadas oficinas antes de la hora y fecha señaladas; aunque hubiesen sido depositados en el correo de origen con anterioridad a la misma fecha, si se reciben después del plazo indicado, serán rechazados.

9. Un Jurado competente fallará cada mes el Concurso correspondiente, siendo inapelable el fallo. Este se publicará en la Prensa diaria de la capital mexicana en la última decena de cada mes.

10. El Jurado tendrá facultades para declarar desierto el premio al concurso mensual cuando los artículos o ensayos presentados no cubran los requisitos de orientación y calidad establecidos en la primera de estas bases.

11. El artículo que resulte premiado cada mes se publicará en la revista *España*, órgano oficial del Club España, A. C.

12. No serán devueltos los artículos presentados al Concurso, ni se mantendrá correspondencia alguna sobre los mismos.

13. Además de los premios mensuales de $ 500,00 cada uno, anualmente se entregará el "Premio Club España para Artículos en la Prensa Mexicana", el cual será adjudicado al autor del artículo mejor de los seleccionados y premiados en el transcurso del año en los concursos mensuales. Este premio extraordinario será único y consistirá en Placa de Plata y 5.000,00 pesos mexicanos. El fallo de este premio se hará público el 12 de octubre de cada año, Día de la Hispanidad.

14. Para la adjudicación del "Premio Anual de Artículos en la Prensa Mexicana" se entiende que cada año abarca desde el concurso del mes de octubre hasta el mes de septiembre siguiente.

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

111

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla núm. 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanish Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quesaltenango.*—HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.* — Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.* URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.* — IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, núms. 14 a 22. *Bruselas.* — FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (VIème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, núm. 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 248791

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

NUMERO 111 (MARZO, 1959)

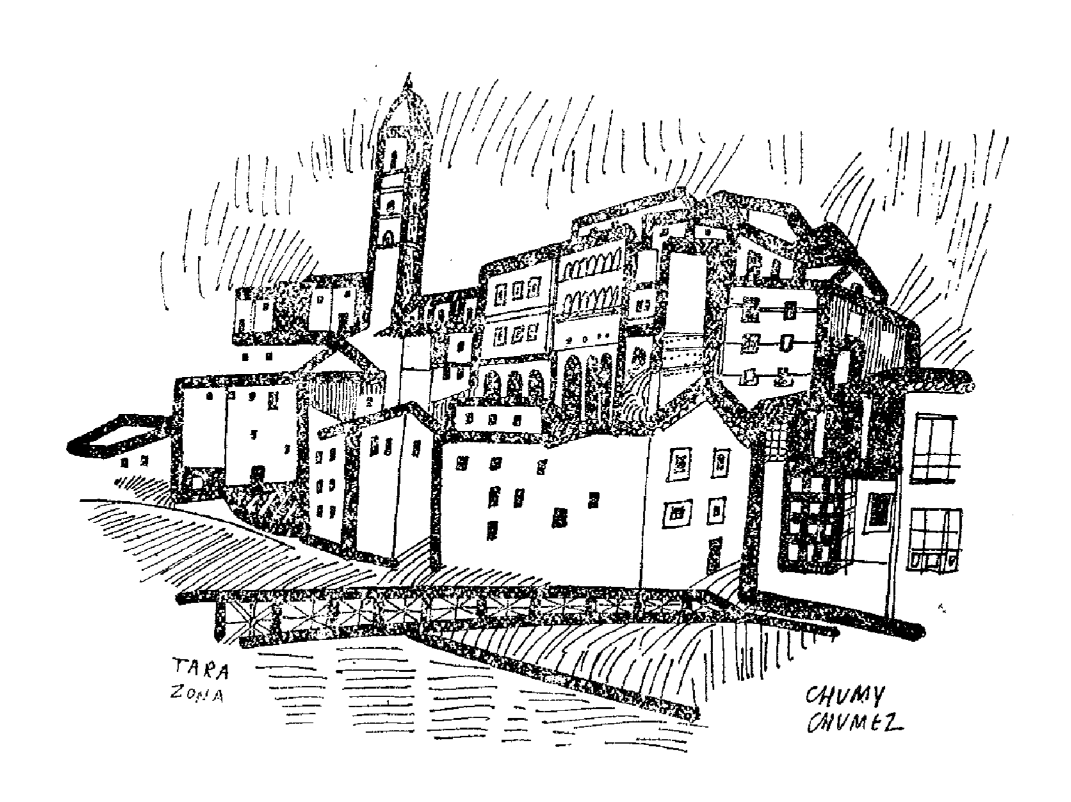
ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Chumy Chumez.



ARTE Y PENSAMIENTO

DESDE EL UMBRAL DE UN SUEÑO

POR

LEOPOLDO PANERO

Al conmemorarse el vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS *(en cuyo índice sobresale el número extraordinario dedicado, hace años, a su memoria) tributa su homenaje de recuerdo a los dos hermanos, Antonio y Manuel Machado, grandes poetas españoles, publicando los poemas de Leopoldo Panero que van a continuación.*

ANTONIO

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

ANTONIO MACHADO.

Racimo el corazón, lagar el verso:
hilillo tenue de estrujado mosto;
palabra entretejida
de surcos, viento, polvo.

El hilo se adelgaza
(ya no es aquel arroyo,
aquel hervor de primavera y júbilo
trepando del terrón húmedo y hondo).

... Se adelgaza, se quiebra,
se detiene de pronto,
igual que en la garganta
la copla: ya se ha roto.

Ya se ha roto el rocío
matinal; ya del potro,
la juventud bravía,
tiró al jinete y a su verso mozo.

Ya estamos... (¿Dónde estamos?)...
Un poeta,
limpia el cristal atónito
donde echa su mirada, como un vaho
de viñas y olivares silenciosos.

¿Conoce o rememora? ¿Busca a tientas
la luz de España en su paisaje propio?
... La letra, con pasión de solitario,
ara, rasga el papel desnudo y poco.

¡E igual que la esperanza de su padre
buscó lejanamente, en él, apoyo,
y le vió en la penumbra adivinada
(pegada casi la palabra al rostro),

piadosamente su cabeza cana
recuesta en lo más sólo,
en lo más de verdad y transparente
que hay en su corazón: allá en su fondo!

... Por los dolientes campos de Baeza
(que empañan las distancias con su soplo),
don Antonio pasea, ríe, canta,
hacia lo más andado y más remoto.

... Se ve a sí mismo como el viento oscuro
en el agua del río; y en su hombro
la juventud caída el paso alarga
con alado rumor y perezoso.

Ya es viejo: ya, de cerca,
nada ve con sus ojos.
Pero la lejanía no ha cambiado,
y el agua habla con él, y canta el chopo.

Como un niño (vestido de persona
mayor, para el periplo sin retorno),
don Antonio pasea, canta, ríe,
y avanza por su celda como un loco.

Le sorprendió la guerra
huracanadamente, y en su pozo,
las apagadas aguas se agitaron
tras las cuatro paredes de su insomnio.

Le sorprendió la guerra que él llevaba
—¡como todos nosotros!—
latiendo oscuramente: germinando,
ya echada la raíz, ya ciego el odio.

Segovia lenta, Soria ¡tan distante!;
los trenes, caminando como topos,
por debajo del tiempo y de la nieve;
la charla de Manolo...

... Ahora que ya en Colliure
le cerca el mar (su otro,
su otredad misteriosa),
completando su ser, de novia a novio;

y que hablan en la espuma
los pájaros en torno
levantando el silencio
con sus alas y hoyos,

y que aún errante duerme
sin encontrar su suelo de reposo,
como en casa de huéspedes nocturna,
soñando el Alto Espino en paz con todos,

tan diáfano le vemos
como en el vaso el poso
después de haber bebido:
—Leonor, Leonor...

—Antonio.

... Y MANUEL

No importa la vida, que ya está perdida;
y después de todo, ¿qué es eso, la vida?...
Cantares...
Cantando la pena, la pena se olvida.

MANUEL MACHADO.

Poblado a solas por las mil palabras,
que son o no son bellas,
que verso son o prosa
(según como se mire, dicho hubieras),
pienso en ti, en lo delgado
de ti, en lo delgadísimo que era
tu cantar: escogiendo, rechazando,
por el son de la cuerda,
el llanto o la sonrisa,
el desdén o la pena,
el hogar o la calle en tu camino,
hasta oír la ternura y casi verla.

Pienso en ti, y en tu clara
lección, de vida hecha...

Tu verso, dialogado
o hablado (porque espera
contestación parece dialogado;
y porque nada afirma y todo prueba),
dice bien lo que quiere
acompañar, e igual a todos llega:
al que lo aprende de memoria, y canta,
o al que lo olvida en la memoria buena,
rimando, sin saberlo, cualquier día,
su nuevo amor con tu palabra vieja.

... Cuando hablo de tu verso, bien lo entiendes,
hablo del que es mejor y más te lleva,
y de la noche hablo
que su brazo te dio de compañera.
Pienso en tí, y en tu fina
lentitud espectral (mitad presencia
y mitad lejanía),
y en tus manos que hablan hasta quietas,
moviendo el aire claro de Sevilla
con la rubia cabeza,
y acendrando el sosiego,
noble, de la invitada calavera.

... Don Manuel enlutado
(vestido por la guerra),
cantador solitario
(más hablando hacia adentro que hacia fuera),
en el Madrid atónito de un día:
así hoy mi voz velada te recuerda.

Así mi voz velada,
y así de oscura la guitarra suena,
y hay palabras en nudo,
y hay palabras tirantes y que tiemblan,
y que se oyen con sólo
rozarlas, casi a ciegas.

Don Manuel enlutado, erguido el porte,
dibujado el semblante por la espera,
ojos de hastiado príncipe,
aún con luz matinal de primavera,
de la mano de Eulalia
(con su debilidad por toda fuerza),
desandando el camino,
tomando el sol que la bondad calienta
tras el balcón cerrado de los días,
y la cita de Antonio que se acerca.

Así mi voz velada,
y así la soledad que canta en ella,
y el estupor del último
clavel desnudo en la solapa negra.
¡Ay la melancolía de los límites!
¡Ay la delgada charla que se queda
ronca de madrugada,
al volver de la calle, un día cualquiera!

Leopoldo Panero.
Ibiza, 35.
MADRID

EL HOMBRE AMERICANO Y SUS PROBLEMAS

POR

JOSE CORONEL URTECHO

I

El tema de esta conferencia —"El hombre americano y sus problemas"— es demasiado vasto, vago y desconcertante para un modesto intelectual hispanoamericano. Solamente para concretarlo sería necesario un equipo de especialistas. Aun con los resultados obtenidos por éstos no se adelantaría mucho en el conocimiento del hombre americano. Los problemas no serían del hombre americano como hombre, sino problemas para técnicos —económicos, sociales, educacionales, sanitarios, etc.—, una verdadera Babel de problemas en la que todo aparecería menos el hombre. Confundiríamos, como suele ocurrir en América, al hombre con las situaciones en que se encuentran los habitantes de aquellos numerosos países.

Nos ocurriría lo que al novelista inglés H. G. Wells cuando visitó los Estados Unidos. Cuando hubo visto Nueva York le decían: "Nueva York, por supuesto, no son los Estados Unidos." Lo mismo le dijeron después que recorrió Nueva Inglaterra, el Medio Oeste, el Sur, el Far West y el Noroeste: "Eso no son los Estados Unidos." Hasta que Wells acabó por preguntarse: "¿Es que existen los Estados Unidos?" Si nosotros examináramos las diferentes variedades de hombres que pueblan América, acabaríamos también por preguntarnos: ¿es que existe el hombre americano?

Aparentemente ocurre lo mismo en los otros continentes con hombres de tantas nacionalidades, ideas y problemas. Pero frente a los orientales, por ejemplo —chinos, hindúes—, sentimos que hay en el fondo de ellos algo profundo, un respaldo milenario, raíces muy adentradas en el suelo. Vemos detrás de sus personas una manera inmensamente antigua, inconfundible, de ser hombre. Ante el hombre europeo vemos como una luz, una gran claridad —sabemos lo que hay detrás—, una historia, una literatura, un arte incomparables que son como una revelación del hombre mismo y como un sondeo en el significado de lo humano. Ante el hombre europeo parece que todo se explicara, que él mismo nos explicara lo que puede aclararse del misterio del hombre.

En cambio, frente a nosotros, americanos, no les pasa eso a los otros pueblos, no nos pasa eso a nosotros mismos. Notamos como una falta de hondura, de densidad, de perspectiva; que falta algo, que en cierto

modo el hombre americano no está completo, que hay en él una relativa deficiencia de humanidad. Damos la impresión de que no tenemos suficiente respaldo humano. Tal vez el americano se defina precisamente por no estar bien definido, por no acabar de definirse.

Lo que yo me propongo ahora es nada más que enfocar al hombre americano de una cierta manera, muy esquemáticamente. Para este fin es necesario simplificar.

El pueblo de Sevilla, uno de los más sabios y graciosos pueblos del mundo, nos simplifica de una manera muy divertida. El verano pasado viví en un barrio popular sevillano donde también vivía una familia norteamericana y la gente nos distinguía como americanos a los que se les entiende y americanos a los que no se les entiende. Existimos, pues, americanos a quienes el pueblo español puede entender, ya que al menos hablamos su lengua y, de algún modo, formamos parte de su mundo, y americanos a los que no puede entender el pueblo español porque están fuera del mundo español. En otras palabras, hay hispanoamericanos y norteamericanos —americanos de habla española (o portuguesa, pero para mejor simplificar los englobo en una sola denominación) y americanos de habla inglesa—. La distinción es obvia, desde luego, aunque se tiende, como veremos, a olvidarla, y sin embargo, para tratar de enfocar al hombre americano es indispensable separarlo en sus dos principales vertientes.

Pues bien, lo que a los hispanoamericanos, y espero que también a los españoles, nos interesa, en primer término, es el hombre hispanoamericano. Así es que en esta primera conferencia me ocuparé de él y de sus problemas (no, por supuesto, de sus problemas circunstanciales —económicos, políticos, sociológicos, etc.—, sino sólo de sus problemas de hombre), de los problemas que va encontrando para ser el hombre que quiere ser o, mejor dicho, para saber cómo quiere ser hombre. En mi conferencia del jueves próximo me ocuparé del hombre norteamericano en relación con el hispanoamericano y desde el punto de vista hispanoamericano.

Debo, pues, decir algo, aunque sea lo más general y esquemático, sobre ese punto de vista hispanoamericano.

Hay tres puntos de vista posibles, o más bien pertinentes, para mirar al hombre americano.

El primer punto de vista no puede ser otro que el punto de vista europeo, el que examina y juzga al americano mirándolo desde Europa, desde la cultura europea y desde un concepto europeo de hombre. Creo que este es el único punto de vista que tiene o puede tener el europeo como europeo, colocado en su propia situación europea y sin entrar en la subjetividad americana, ya que si entrara en ésta, en

cierto modo se americanizaría, empañaría, como quien dice, la pureza, la claridad y la imparcialidad de su visión europea. No dudo de que éste sea el más claro y definido, el más maduro, pero le falta algo, le falta vida, vivencia, intimidad, experiencia de la cosa misma, y esto sencillamente porque no es enteramente, directamente, el punto de vista americano. No dudo que los americanos seamos en realidad como nos miran los europeos y no como nosotros nos miramos, pero el americano guarda su secreto, abriga su esperanza que el europeo no puede conocer mientras nosotros no lo manifestemos. El punto de vista europeo está naturalmente en el origen del punto de vista americano, es sin duda su fuente más o menos remota, pero se queda siempre en la distancia de lo conceptual, porque no nos ha acompañado en todo el recorrido del vivir americano.

El otro punto de vista es el que tiene el americano de sí mismo, viéndose desde dentro de sí mismo, desde su propia situación americana. Pero ya he dicho que no existe un hombre americano, sino dos por lo menos: el hispanoamericano y el norteamericano, y, por consiguiente, hay dos puntos de vista americanos: el norteamericano y el nuestro.

Pero resulta que el norteamericano sólo puede verse a sí mismo desde su propio punto de vista norteamericano y desde el punto de vista europeo. El norteamericano corriente, el *average man*, el hombre masa de los Estados Unidos sólo se mira desde dentro de su situación, desde su propio punto de vista norteamericano; pero el norteamericano culto se juzga a sí mismo y a su pueblo, compone su figura humana entre los suyos, mirándose al mismo tiempo desde Europa y desde los propios Estados Unidos. Tal es el caso clásico de Henry James, que ya es tradicional entre los poetas y novelistas norteamericanos, caso numerosísimo que hoy se repite egregiamente en Ezra Pound o en T. S. Eliot, y que en este último termina optando enteramente por Europa, concretamente por Inglaterra, haciéndose en efecto súbdito inglés. Nunca tiene o puede tener el norteamericano más que esos dos puntos de vista para entender al hombre de América: el punto de vista norteamericano y el europeo. De estos dos modos puede conocerse o juzgarse o formarse a sí mismo, pero jamás se le ocurriría colocarse, ni podría hacerlo, y hasta se sentiría disminuído si se colocara en el punto de vista hispanoamericano para juzgar al hombre norteamericano. Es que esto les parecería simplemente absurdo. Pero les pasa lo mismo cuando quieren juzgar al hispanoamericano, al cual solamente pueden mirar desde el punto de vista norteamericano y desde el punto de vista europeo norteamericanizado, nunca desde el punto de vista hispanoamericano, que ni siquiera llegan a conocer jamás. Así sucede que

por muy buena voluntad que tengan, como algunos la tienen; por más *good will* que pongan, los norteamericanos no entienden nada de Hispanoamérica ni del hispanoamericano. No ven en ella otra cosa que un caos, habitado por hombres incomprensibles, que no logran construir un país como los Estados Unidos, con los medios empleados en los Estados Unidos: la libertad, la democracia y el progreso material. Les pasa a los norteamericanos con Hispanoamérica lo que a muchos europeos con España: que no la entienden.

En cambio, los hispanoamericanos somos en realidad los únicos que podemos mirarnos a nosotros y a los mismos norteamericanos desde los tres referidos puntos de vista, ya sea alternativa o simultáneamente, es decir, desde el punto de vista europeo, desde el punto de vista norteamericano y desde el propio nuestro.

Así lo hemos venido haciendo a lo largo de nuestra historia, colocándonos alternativamente, y a veces simultáneamente, en los tres puntos de vista mencionados, con el fin de formar nuestro mundo hispanoamericano y tratar de encontrar nuestra manera de ser hombres.

Sólo pretendo señalar puntos y líneas muy generales para indicar la ruta del hombre, como hombre, en Hispanoamérica, sin detenerme en los detalles de su historia ni entrar en el contenido de los conceptos que se ha formado el hispanoamericano sobre sí mismo.

Como es obvio, los hispanoamericanos empezamos a ser o, mejor dicho, empezamos a hacernos hispanoamericanos desde un punto de vista europeo. No podemos pensarnos como hispanoamericanos desde un punto de vista indígena americano, si es que existe o ha existido alguna vez este punto de vista como cosa general en América. El español —aunque decirlo sea una perogrullada hay que decirlo porque suele olvidarse— marchó al descubrimiento y conquista de las Indias, con su punto de vista español, que era el punto de vista europeo más general o popular entonces. Por lo menos, era el punto de vista europeo de los españoles. No importa cuál haya sido ni cuán simple o complejo, ni las variedades y matices de criterio que en él cupieran. Lo podemos tratar como un signo algebraico. El Punto de Vista H. El punto de vista hispano o, mejor dicho, hispanoeuropeo. Lo que importa es que desde ese punto de vista el habitante de las Indias, esto es, el indio, tenía necesariamente que aparecer como deficiente de humanidad o (lo que viene a ser más o menos lo mismo) encasillado en formas aberrantes de humanidad. Es claro que la opinión de los primeros españoles sobre los indios dependió en buena parte de las distintas experiencias que tuvieron con los pueblos aborígenes —y aún de las intenciones que acerca de ellos abrigaron los conquistadores—, pero, como se sabe, la

opinión extrema fue la de que los indios no eran hombres, sino bestias, una extraña especie de animales parecidos al hombre.

No menos conocidas son las ideas de los misioneros a este respecto, sobre todo las de Fray Bartolomé de las Casas, así como el pensamiento de los teólogos juristas españoles y la bula de Paulo III "*Sublimis Deus*", que zanjó definitivamente la polémica a favor de la humanidad y de la racionalidad del indio, sentando las bases para su libertad y señalando la orientación de las leyes de Indias. Pero lo que me interesa hacer notar es que, si bien ya no se discute —desde entonces— la humanidad del indio, tampoco llega a pensarse o a quedar establecido que sea suficiente o que baste esa forma de humanidad. Desde el punto de vista hispanoeuropeo, el indio no sólo puede, sino que debe crecer en humanidad —y en adelante se le ve como un niño, como un menor de edad respecto al hombre europeo—. El indio, se piensa ahora, tiene que enriquecer su humanidad, elevarse a un más alto nivel humano. Esto es lo que se ha llamado el sentido misional de la conquista. A pesar de todos sus abusos y fallos, la colonización española de América no fue una empresa de explotación aurífera o de materias primas, sino una empresa, en alto grado espiritual, encaminada a la formación del hombre como hombre.

Dentro del concepto hispanoeuropeo del indio surgieron entonces dos tendencias divergentes, a las que debemos principalmente la situación actual del hombre en Hispanoamérica.

La una —predominante entre los conquistadores y sus descendientes— pretendía incorporar al indio a la civilización hispanoeuropea que se estaba fundando en tierras americanas o, lo que viene a ser lo mismo, poner a trabajar al indio, bajo el señorío de los españoles, en la obra de la colonización. Se le puede llamar a esta tendencia la tendencia feudal, pues aunque no llegó a serlo en la realidad política y social, fue ciertamente feudal como tendencia. Se ha dicho mucho (lo han dicho, sobre todo extranjeros) que el pueblo español es un pueblo de señores, que en España hasta el mendigo es un señor, y la verdad es, por lo menos, que el español tiene una vocación de señorío. Los indios, en cambio, eran generalmente macehuales, sumisos a sus caciques y señores. Por otra parte, los conquistadores no cruzaban el mar y acometían hazañas inauditas para resignarse a seguir siendo en las Indias labradores o porquerizos, como algunos lo habían sido en Extremadura o Andalucía. No sólo buscaban oro, como suele pensarse todavía, sino fundar señoríos permanentes con vasallos indígenas. Lo interesante de esto es que significaba la tendencia a la unión (no importa para la idea la forma de esa unión) del español y el indio, es decir, la hispanización del indio y, como resultado, la relativa indigenización del

español, la hispanoamericanización del hombre en aquellas nuevas tierras. El español quería adueñarse del indio, hacerlo suyo, vincularlo a su existencia, y esto, por más que se prestara a injusticias y aun atrocidades, era decisivo para la formación del hombre hispanoamericano. En ese proceso no sólo se producía la hispanización o hispanoamericanización del indio y la indigenización o hispanoamericanización del español, sino que, sobre todo, se produjo el mestizo, el mestizaje o la mestización racial y cultural en la que todos deberían entrar y no podían dejar de entrar para ser propiamente hispanoamericanos. Todo esto se realiza, como vemos, desde el punto de vista europeo, hispanoeuropeo, pero va dando origen al punto de vista hispanoamericano, nuevo punto de vista en que el pensamiento sigue siendo europeo o hispanoeuropeo; pero la manera de pensar, el estilo de pensar es hispanoamericano, la manera, digamos, de sentir el pensamiento es hispanoamericana.

Pero aquella tendencia feudal o feudalista de los conquistadores, como también se sabe, no llegó a prosperar. Fue vencida a mediados del siglo XVI por la otra tendencia a que me refería, dando esto fin a la conquista propiamente dicha, inaugurando lo que llamamos la colonia y orientando la sociedad hispanoamericana, desde su origen, en una dirección más democrática o, si se quiere, menos aristocrática, más popular. El triunfo de la tendencia que podemos llamar evangelizadora, principalmente representada por Fray Bartolomé de las Casas, lo indico únicamente para hacer resaltar sus consecuencias en lo que atañe a la hispanoamericanización del indio o, lo que es lo mismo, al futuro del indio como hombre hispanoamericano. Esa tendencia puramente evangelizadora o lascasiana (animada, desde luego, por el más noble espíritu de justicia) no quería la unión tal como la concebían los conquistadores, sino la separación de los españoles y los indios. Para la esencia de la doctrina lascasiana no era necesario incorporar al indio a la cultura europea ni a la civilización española. Bastaba cristianizarlo, convertirlo al cristianismo, para que realizara su verdadero destino como hombre. Era necesario, para protegerlo de la explotación y rapacidad del europeo, que el indio continuara viviendo en sus comunidades, conservando sus lenguas y aquellas costumbres de su gentilidad —como se decía— que fueran compatibles con la moral cristiana.

Es evidente que la doctrina lascasiana era más moderna que la tendencia aún medieval de los conquistadores. Dentro de la más pura ortodoxia católica, Fray Bartolomé de las Casas no deja de parecerse a las más grandes figuras de la reforma protestante. Su tendencia evangelizadora se podría llamar evangelista, si esta palabra no estuviera cargada de protestantismo. En todo caso, su pensamiento se acercaba,

en cierto modo, al que estaba alumbrando en una nueva Europa, en la Europa de la modernidad, principalmente en la representada por Inglaterra y que daría origen a los Estados Unidos. La que hoy llamamos Europa Occidental, en la que España no ocuparía el mismo puesto que en un tiempo tenía. La diferencia de la actitud de Las Casas y la de los ingleses consistía en que la primera era religiosa y la segunda secularizada. Mientras Las Casas y sus seguidores pretendían evangelizar al indígena, convertirlo en cristiano, los ingleses no perseguían otra cosa que comerciar con él, explotarlo económicamente. Nadie ignora lo que esto significó para los indios en los Estados Unidos.

En Hispanoamérica, en la medida en que se impuso la tendencia lascasiana, es decir, en aquellos lugares donde, por circunstancias que no hacen al caso, se hizo dueña del campo, los resultados fueron, si se quiere, beneficiosos para el indígena como indígena, pero no precisamente para la formación del hombre hispanoamericano. El indio meramente evangelizado se hizo cristiano o medio cristiano, pero siguió siendo meramente indio, aislado en su indigenismo. Las Casas fue también en esto un precursor: fue en realidad el Padre del Indigenismo, como le llaman los propios indigenistas. Pero no quiero detenerme en la famosa cuestión del indigenismo porque, viéndolo bien, no atañe propiamente al hombre hispanoamericano, sino al indígena antes de ser hispanoamericano. No es un problema del hispanoamericano como hombre, sino del indio, aunque sea el hispanoamericano el que tenga que resolvérselo al indígena. Una cosa es el indigenismo como literatura y otra como problema social, económico y político. Este último sólo concierne a los técnicos o especialistas, y no creo que tenga más que dos soluciones: o dejar al indio en su gentilidad, en su indigenismo, dándole tierras, crédito y maquinarias, con la escritura y los elementos del saber utilitario, como quieren algunos, o ayudarle a formarse como hombre hispanoamericano. Para que un indio sea hombre hispanoamericano es obvio que, por lo menos, debe hablar español —tener acceso a la literatura, a la cultura hispanoamericana y a la literatura y la cultura europea en que se nutre la hispanoamericana—. Lo que se llama literatura indigenista, en la medida en que no es pastiche, no es otra cosa que literatura hispanomericana. Pero no puedo detenerme en esto, quiero seguir el hilo que va siguiendo el hombre hispanoamericano.

Dejemos, pues, al indio como un cabo suelto —tal como lo dejara la tendencia lascasiana, ayudada, naturalmente, por otros factores históricos, en que tampoco puedo detenerme, ya que no atañen a la cuestión principal—. Pero antes debo señalar que la política lascasiana contribuyó a enriquecer el mestizaje hispanoamericano por medio de la introducción del negro. En unas partes más, en otras menos, los his-

panoamericanos somos mestizos del cruzamiento de las tres razas: blancos, indios y negros, y nuestra sensibilidad propiamente hispanoamericana, lo mismo que el estilo de nuestra vida y nuestra cultura, combinan en mayor o menor proporción esos tres elementos.

Vuelvo a tomar el hilo de la tendencia conquistadora. Desviada (por la presión de la corona) de la orientación feudal con que empezara, esta tendencia fue la que creó la sociedad colonial hispanoamericana. En esa sociedad —que aquí no hay tiempo de examinar— se produjo el hombre hispanoamericano en su realidad concreta, con las variadísimas notas y matices de su temperamento —el criollo, el indio hispano, el negro hispano, el mestizo y mulato en todas sus combinaciones—. Dentro de las formas de comunidad que daban vida al trato de unos con otros, principalmente en la parroquia, en los gremios artesanos, en las ferias y fiestas patronales, en el mercado municipal o *tiangue* —para darle su nombre mejicano—, en la hacienda, nació una rica cultura popular hispanoamericana, cuya esencial unidad en toda Hispanoamérica es un verdadero milagro del espíritu hispánico. De esa cultura popular, que está muy lejos, por supuesto, de tener la profundidad, el espesor y la milenaria sedimentación de la europea, se nutren todavía las raíces del hombre hispanoamericano. Es, como he dicho, una cultura mestiza, pero elaborada, digamos cultivada, desde un punto de vista europeo y, por lo mismo, siempre menesterosa del abono europeo, hispanoeuropeo. El hombre hispanoamericano, nutrido de esa cultura popular, no es, desde luego, una idea del hombre, ni corresponde exactamente a un concepto del hombre, ni ha producido ningún ideal de hombre, pero es un hombre de carne y hueso. Sólo es posible conocerlo en la amistad o en la literatura, creado por la poesía. Aquí lo que vamos siguiendo es sólo su camino, la orientación que lleva en conjunto.

El hombre hispanoamericano de la colonia sólo superaba la cultura popular en las capitales como México, Lima o Guatemala. Pero allí la cultura era prácticamente española, siempre se estaba renovando con refuerzos de España. Como en otras ciudades florecientes, allí se concentraba una alta sociedad criolla que seguía las modas de Madrid. No obstante los obstáculos de todo orden, algunas de esas gentes alcanzaban un alto nivel de formación humana, que en nada desdecía del europeo. Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, o Rafael Sandívar. Florecen con extraordinario vigor la arquitectura barroca, el arte plateresco, la imaginería, el gusto por la belleza y el refinamiento de la vida, y en todo esto se insinúa una sensibilidad que los hispanoamericanos percibimos como nuestra.

Pero sucede, al mismo tiempo, que los que llegan de España, a menudo pasando por Italia (funcionarios, virreyes, gobernadores, oido-

res de las Audiencias y hasta alguaciles), llevan las últimas novedades, las modas cortesanas, las precisiones más recientes del punto de vista europeo. A pesar de que llegan de la vieja Europa nos encuentran atrasados, provincianos, hablando un castellano arcaico, mezclado de indigenismos o de acento negroide, rústicos y sencillos como campesinos españoles del siglo XVI. Deste el último punto de vista europeo, vuelve a encontrarse en el hispanoamericanismo una deficiencia de humanidad. El hecho va a tener consecuencias en el punto de vista hispanoamericano sobre su propia humanidad americana de ser hombre. El criollo encuentra al español peninsular (que ha llegado de Madrid o de Nápoles comparando desventajosamente, ¡nada más natural!, las ciudades de América con Sevilla o Toledo) altanero, insensitivo, por su incapacidad de percibir los encantos locales. Y esto acentúa la conocida rivalidad entre ciollos y peninsulares, cuyas consecuencias históricas se harán sentir muy pronto. A su vez, los peninsulares confirman en España la opinión popular de que los americanos "tienen un desarrollo intelectual precoz, pero llegados a la madurez pierden toda energía intelectual y se convierten en niños o en tontos". El año pasado (en unas conferencias sobre Centro América, en esta cátedra) me refería al ensayo del Padre Feijoo: "Españoles americanos" —Feijoo combate ese parecer como error popular, pero esto sólo en apariencia, con fina habilidad, pues, en el fondo, sabe que es cierto (como lo es, en efecto) y en realidad se reduce a explicarlo—. Lo que Feijoo viene a decir en su ensayo, traducido al lenguaje periodístico de nuestro tiempo, es que las deficiencias del hombre americano, su dificultad para dar la talla del hombre europeo, se deben a la falta de ambiente, a la escasa condensación cultural que se obtiene en América. Es, más o menos, lo mismo que decía Henry James de los Estados Unidos, y lo que dice hoy día el maestro Ezra Pound en uno de sus poemas, cuando asegura que los americanos al llegar a mitad de la vida perdemos el interés.

Ocurre, sin embargo, que en el siglo XVIII, los criollos hispanoamericanos empiezan a darse cuenta de este hecho, de esta falta de ambiente que les impide dar la medida de su humanidad. Comienzan a comprender que los peninsulares no andan descaminados en la opinión que se hacen de los americanos. Lo que ha pasado, en realidad, es que los criollos han descubierto otro punto de vista europeo y esto por influencia de los ilustrados españoles, de Feijoo y Jovellanos y de los escritores ingleses y franceses de la Ilustración. Han descubierto la nueva Europa de los siglos XVII y XVIII, la que hoy llamamos Europa Occidental, y han empezado a mirarse a sí mismos desde ella. Este nuevo punto de vista europeo es el mismo de siempre, pero con la diferencia fundamental de estar secularizado, divorciado o, por lo menos, sepa-

rado de su sentido religioso y tradicional. Su concepto del hombre es ahora el de un europeo más libre, que se guía por su sola razón y persigue el dominio de la naturaleza por medio de la ciencia y de la economía modernas. Y a esta luz va a componer su figura el hispanoamericano de finales del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX. Cuando así se descubre a sí mismo, se encuentra prisionero de un pasado anacrónico y trata de hacerse hombre libre e independiente para ponerse al día. Lo más significativo es que este nuevo hispanoamericano encuentra ahora al peninsular insuficientemente humano, y atrasada, anacrónica, a España. Piensa que España se va quedando fuera de la corriente de la historia. Por esta causa —con otras de orden político y económico de sobra conocidas— se produce la Independencia de Hispanoamérica. Viene entonces la fragmentación del mundo hispanoamericano, la formación de naciones hispanas independientes entre sí, y el hispanoamericano va a pensar en sí mismo, más bien como mexicano, argentino o nicaragüense. Se encuentra con las manos llenas de problemas que él mismo tiene que resolver localmente, puesto que se ha hecho cargo de la situación en su país. Por añadidura, el hispanoamericano que se mira desde el nuevo punto de vista europeo se siente sólo. No es más que un intelectual a quien el pueblo no comprende, no sigue, porque el pueblo desconoce el nuevo punto de vista europeo. La sociedad, el pueblo, siguen siendo coloniales, hispanos; es decir, hispanoamericanos a la antigua usanza. Son semibárbaros, retrógrados, refractarios a las reformas sociales y políticas. No son hombres modernos. Las luchas que provoca el nuevo hispanoamericano independiente con el fin de transformar la sociedad, de crear la nueva sociedad de hispanoamericanos libres como él, sólo acarrean guerras civiles encaminadas a la conquista del poder y de estas guerras surgen nuevas guerras civiles y dictaduras militares para la conservación del poder. Para el pueblo, el dictador, el general, el jefe de facción, el Facundo de Sarmiento, el tirano Banderas de Valle Inclán, el Señor Presidente de Miguel Angel Asturias, ese es el hombre. Así le llama el pueblo generalmente: el Hombre. Se abre una época (aún no cerrada todavía) en que parece que el hombre del pueblo hispanoamericano abdica su humanidad en el hombre a secas, en el Hombre, el hombre del poder.

Frente a esa situación, el hispanoamericano inteligente, el intelectual desinteresado, se encuentra una vez más ante la deficiencia de humanidad de que le acusa su conciencia europea. Atribuye toda esa incapacidad de conducirse como hombre al atavismo español, a la herencia española que ha quedado en el vivir hispanoamericano. Las cosas se empeoraban por la herencia indígena y por la negra. Sarmiento afirmaba con toda seriedad que los españoles tienen el cerebro más pequeño

que el resto de los europeos a causa de la Inquisición, y los hispanoamericanos más reducido aún que el de los españoles a causa de la mezcla de razas. La mayoría de los intelectuales hispanoamericanos pensaban en esto como Sarmiento, pero no todos. Don Andrés Bello recordaba que las virtudes que habían hecho la Independencia eran virtudes españolas. En todo caso, el intelectual hispanoamericano posterior a la Independencia —así el romántico como después el positivista— no era optimista respecto al hombre hispanoamericano. Al observar la naciente grandeza de los Estados Unidos, sus libertades y prosperidad, empezaba a proponérselos como meta. Ya no era suficiente mirarnos desde Europa, era necesario completar ese punto de vista mirándonos desde el punto de vista norteamericano. "No esperemos nada de Europa —escribía Sarmiento—, que nada tiene que ver con nuestras razas. Algo puede venirnos de los Estados Unidos, de donde nos vinieron nuestras instituciones." "Alcancemos —agregaba el maestro argentino— a los Estados Unidos. Seamos la América, como el mar es el océano. Seamos los Estados Unidos."

Ese programa de Sarmiento es todavía una tentación; es decir, un peligro para el hispanoamericano contemporáneo. Los primeros que van a plantearse ese problema a fondo son los poetas, los maestros que tienen un ideal estético, mejor digamos, un sentimiento poético de la vida como Rodó, como Rubén Darío y los hombres de la generación modernista, cuyas repercusiones llegan hasta nosotros—. Ellos son los primeros que reconstruyen en términos válidos la unidad cultural de Hispanoamérica y señalan un rumbo más íntimo, menos político, a la sensibilidad hispanoamericana, redescubriendo y creando desde su interioridad al hombre hispanoamericano. Los modernistas nos prepararon para asimilar nuestro pasado, para hacernos —como quería Van Wick Brooks en los Estados Unidos—, *a usablê past,* un pasado que podamos utilizar. Y desde ese pasado, un futuro con posibilidades interesantes para el hombre como hombre. Fueron también los modernistas los primeros que vislumbraron que mientras el hombre hispanoamericano aún está en condiciones de hacerse a sí mismo desde sí mismo, desde sus propias raíces, el norteamericano se halla más bien en trance de deshacerse, muy avanzado en un proceso de deshumanización, en peligro de convertirse en un autómata. De esto hablaré en mi próxima conferencia.

José Coronel Urtecho.
Zurbano, 86
MADRID

LA AGORERA

POR

RAFAEL SOTO VERGÉS

La caminante luz va de tu mano,
morral o cuento de buhonerías.
Las significaciones de las tardes,
el polvo de las fuentes suspendidas,
te siguen por las ramas donde vuela
en universo o larva un ansia limpia.
¿Para quién lleva el peso más oscuro
el cardador de sombras, qué otra vida,
como el que lleva escombros de uno en otro,
le viene incorporando a su ruina?
No lo sabe. Soporta el parpadeo
de los meses finales, siente encima
lo que el tejón seduce y acrecienta
en el canal de sus abiertos días.
Los caminos te ponen por delante
algún pueblo, alguna caz, alguna encina
donde bebe el pardal de un desaliento
mientras buscas las señas allá arriba.
Pero las tardes caen. Cierra sus puertas
la madre temerosa. Las cocinas
oyen las narraciones de lo oscuro
y el hojaranzo anuncia tus visitas.
Sin embargo, se salvan. Algo mueve
la tristeza, las ramas pensativas.
Piedra de los espacios, ya lanzada
contra las pobres frentes elegidas,
¿qué estrella, o qué taller imaginario,
me atenaza y enciende mi alegría?
Mujer, reveladora de los signos,
abre el cerezo de los astros, quita
la cuerda del despliegue de los vientos,
desata por el suelo las herrizas
del polvo, de la noche. He de dormirme
sobre las ramas de la maravilla.

PALABRAS EN SEPTIEMBRE

Está la estancia llena de las mieses
recién cogidas de mi campo. Espero
por un instante que se acabe todo,
que me llegue tu voz como un incendio.
¡Gavillas, gajos, haces leñadores,
la brevedad os salve por completo!
Botones estivales, cerrazón
celeste de los aires y los gestos:
libradla, retenedla en vuestro tallo,
estrechad la estación un siglo entero.
¿Cómo te cercaré, semilla mía,
en un afán o un lábaro del cielo?
No aquí. No en el mercado. En los pilones
del alba. En mi calor de otros misterios.
Descifra tu poniente. Esta será
la última vez de mi dolor. Ya veo.
Aquel aire estampado tras la antigua
medalla de los bosques, aquel viento...
Oh mi taller de impulsos, ¿cuál esquila,
recorrerá mi alma, cuál acebo?
Enigma cenital, trae tus visiones
altas, campales. Ya viajo. Muero
como el pinzón, voraz y alucinado
por el grano cardal de su aislamiento.
Oh la maravillosa, la postrera.
Mujer, encantación real, secreto
que se propone y huye, aun retenida
cuando la tarde vibra en los aperos.
Oh mi reveladora. Galería
donde la claridad condena al peso.
Mañana será tarde cuando sepa
que era mejor el mundo en un destello.
Quema ya tus masías otoñales,
rastrójame en las llamas del tempero.
Quizá no vuelva a ver. Quizá ya nunca
vuelva yo a ser un hombre con su miedo.

MORIRAS UNA TARDE

QUE no vuelvan más tardes como ésta.
Aires, luces, quemando un alma unánime,
hacen más árbol que una rama, ponen
más misterio que un árbol sin velamen.
La nevada neblí, tan gigantesca,
ha vuelto del revés todas las aves.
Su poderío de cielo las redujo
a nieve, cielo, árbol de un instante.
¿Quién dispone que muera en esta hora,
que me suba al abeto un abordaje
de claro sentimiento, no deriva,
sino almena final, y en cielo acabe?
Desde este sitio puedo ver los pobres
rebaños entregados a otros aires,
otra miseración las va sumiendo,
algo están dando cuando el mundo cae.
Y así deberá ser, pues, ¿quién le dicta
órdenes al molino, quién combate
esta celebridad de lo que tarda
en saberse y se quema por los árboles?
En el agua parada veo los trojes
de tu gran escasez, tu impulso mismo
de alma, el gran reflejo de otros cauces.
(Oh madre. Los días cumplen lo oscuro
ya. Has de morir. Contra el pueblo pecaste.)
Sed de ti, sed de ti, ahora que ocupas
ámbito, voz, como el lagar en nave,
abedul en portento, no cercana,
no ya nieve ni luz. Morirás aunque
el pardillo, el retablo del verano,
traigan nuevas figuras, otros bailes
de hojas, ya esquiando limpiamente.
Así será. Aunque vaya por lo ingrave
la tierra a su crucero de cuajadas
maravillas, la tierra parte a parte...

BASTARIA UN INSTANTE

COMO esa luz que va de un arce a otro
sosteniendo un perfil de desbandada,
constantemente, con la misma norma

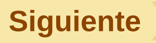
de una paciencia mido tus distancias.
Perdidos fresnos bautismales, flechas
de zumo o claridad sucumben ácimas
con una postración que toma al día
por sus rebatos limpios y lo arrastra
a duelo horizontal, al sol impulso
de lejanía, inerte en sorda trama.
Oh la piedra sin tiempo. Quien dispone
de la estación y busca por la grama
lo que tiene perdido, deja al aire
sin el aire, sin sueño las estancias.
Prevalecen sin mí seres que nunca
a mi lado estarán: miro las zarzas
reveladoras sobre el campo, ardiendo
con el tatuaje doble de sus aguas.
¿Cuándo querrás poner, cosecha altiva,
tu lejanía al alcance de mi alma?
Oh nunca, nunca. El desacuerdo inmenso
crece en la laxitud de mi constancia.
Bastaría un instante. Pero llegan
inauditos fragores de alimañas
tejiendo intimidades: la celeste
figuración del saúco, las torcazas
donde se acuna el vértigo, la vena
de la semilla en creación labiada.
Oh nunca. Nunca. La planicie corre
en extensión de piedra. No se acaba
el vuelo aquel sin giro que le dice
este sol de paciencia a la esperanza.

SEGUIMIENTO

CON cada voz que escucho cambia todo
lo que me acerca a ti. Como un racimo
atormentado por los pájaros, distantes
o cercanas, asolan mi alma en vilo.
Revelación del olmo, con la tarde,
presencio en ti los lances encendidos
con que quemas mi cuerpo como el árbol
que en la muerte ha encontrado un fruto vivo.
Otras veces te busco sobre el agua
en su cama de nieve, entre lentiscos,

mas mi contemplación cruza en el aire
distinta imagen de nosotros mismos.
Si la hornada retiene sus ardores,
y el arcaduz se llena de ruidos,
algo nos lanza luego, alguna obra
nos trasciende, nos salva en lo furtivo.
¿En dónde encontraré mi semejanza
hecha a fuerza de pan y de molino?
Oh truchas cesteleras. Ven los cuerpos
buscándose entre sí con infinitos
lazos azules. Saltan. Las veloces
soledades se efigian en los tilos.
Esta contemplación lleva a tus senos
todo lo que en la tarde va perdido:
no el desenlace de tus tiempos, como
en un espejo donde nazco, sino
el desenlace de mis tiempos, donde
heredándote voy, fuga o prodigio.
Yo que esperaba la sentencia, salgo
con el ruidoso pueblo de estorninos
al ocaso frutal, ¿dónde seremos?
Pásame con tu barca, sol caído.
Creía ya tenerte. Estaba el mundo
alineando en esta hora el limpio
río veloz de sus formas, pero escapas,
pero me escapo. Sé que estaba escrito
al viento, el sol, la luz, mas no te encuentro
ni me encuentras. Tu sitio es mi vacío.
Yo saco de tus aguas mi silueta
y como el pez la soledad es signo.

Rafael Soto Vergés.
Virgen de la Consolación, 3.
MADRID



UN TROVADOR GALLEGOPORTUGUES

POR

EDUARDO PORTELA

La Academia Brasileña de Letras, concediendo el "Premio José Veríssimo" al *O Cancioneiro de Martin Codax* (1), del profesor Celso Ferreira da Cunha, además de reconocer una obra de indudable mérito, ha tomado una actitud de rara comprensión hacia la Edad Media latina y hacia la tradición literaria ibérica. Tal actitud, como es natural, hubo de causar sorpresa en un país que tan poco se acuerda de la Edad Media latina y tan poca conciencia tiene de su tradición literaria. Por su parte, la actitud del profesor Celso Cunha no es sino una actitud de comprensión, y su comprensión, en consecuencia, se hace valorización, a través de la cual viene como a dar vida a una Edad Media y a una tradición literaria ibéricas, olvidadas y en cierto sentido hasta ignoradas.

El profesor Celso Cunha, al escoger al trovador Martin Codax como objeto de sus estudios, ha preferido a uno de los más representativos trovadores del período que va de fines del siglo XII hasta mediados del XVI, es decir, de la plena Edad Media ibérica. Así procuró situarse en la única perspectiva posible, desde la cual se puede estudiar y comprender a los trovadores. Desde aquella perspectiva que nos es ofrecida por los mismos trovadores, ya que sólo ella nos podrá hablar de sus secretos y de sus misterios.

A este período de la poesía trovadoresca gallegoportuguesa, en la que se sitúa a Martin Codax, pertenecen 1.200 cantigas de hechura popular, siendo que gran parte de ellas presentan especial interés para el conocimiento de la literatura gallegoportuguesa y de la literatura ibérica en general. Verdaderamente, como acentúa el profesor Rodrigues Lapa, el más completo medievalista portugués, "si reparamos bien, dejando aparte toda preocupación nacionalista, las primeras manifestaciones del arte trovadoresco y aun de los grandes trovadores, a partir de Don Diníz, acusan un evidente predominio del elemento gallego sobre el portugués, lo que hace suponer que el punto de irradiación de la nueva poesía se encuentra principalmente en la región situada más allá del Miño. Por lo menos, la procedencia ya confirmada de la mayoría de los trovadores así lo indica" (2).

---

(1) CELSO FERREIRA DA CUNHA: *O cancioneiro de Martin Codax.* Imprenta Nacional, Río de Janeiro, 1956.

(2) M. RODRIGUES LAPA: *Lições de Literatura Portuguesa.* Epoca medieval. 3.ª edición, corregida y aumentada. Coimbra. Editora Limitada, 1952, págs. 96-97.

Conviene anotar, sin embargo, que el lenguaje literario de los trovadores ya no era el lenguaje hablado entonces en la Península. Se trataba, en realidad, de una transposición estética. El lenguaje de la época era el de aquella prosa que se arrastraba penosamente en la pluma de los cronistas, impotentes para elevar su oficio a rango de arte. En verdad, la prosa ha sido siempre el lenguaje de la razón, mientras la poesía lleva siempre consigo una mayor plasticidad. Además, el lenguaje poético es un lenguaje más convencional, sujeto a la preocupación personal de escoger, de utilizar las yuxtaposiciones, las coordinaciones. Debido a eso, la lengua literaria ofrecía, en su conjunto, un verdadero atraso con relación al idioma hablado. De ahí sus arcaísmos inherentes.

Un hecho, sin embargo, debe ser tenido en cuenta: fué precisamente ese convencionalismo, unido a una aspiración de universalidad, lo "que afirmó el prestigio y la proyección del idioma gallegoportugués como vehículo de la poesía lírica de la Península. Hasta podría decirse que, bajo el signo de la poesía, se había vuelto a la antigua unidad lingüística, quebrantada por la invasión cada vez mayor y más totalizadora del castellano. Podría suponerse también que ese substratum lingüístico remanente habría facilitado la hegemonía del nuevo instrumento lírico" (3).

Por otra parte, la visión del cosmos, intuída por el hombre medieval, era, naturalmente, una visión armónica. Si se puede hablar, con toda certeza, de una visión del cosmos esencialista hasta la aparición del romanticismo y de una visión del cosmos existencialista desde el romanticismo hasta nuestros días, no es menos cierto concluir que, a lo largo del período esencialista, la época medieval fué la más segura en el dominio de las esencias. El mundo medieval, por tanto, se presentaba como sólo, único, evidente. De ahí, en efecto, las limitaciones de la técnica y de los recursos expresivos de la poética travadoresca. El trovador medieval fué siempre poco dado a las innovaciones formales, ya que éstas no eran necesarias para su visión del cosmos. Aún más; ante todo, era un hombre apegado a los valores tradicionales, para los que guardaba una fidelidad fuera del común. Y en esa limitación del proceso y contenido de la poética travadoresca se encontraban, en realidad, las propias limitaciones de la sociedad medieval. Pero si los recursos de que disponía el trovador de la Edad Media le prohibían incursiones inéditas, su mérito, no obstante, consistía precisamente en la búsqueda de la máxima perfección al aplicar esos recursos limitados. Nada más podía hacer el lenguaje primitivo de los trovadores.

(3) M. Rodrigues Lapa.

Un lenguaje, por tanto, en perfecta consonancia con el carácter sencillo, humano, de esa poesía, cuya temática alternaba siempre entre el elemento folklórico y el elemento amoroso. En el caso concreto de las cantigas de Martin Codax, donde prácticamente se halla ausente el amor cortesano, encontramos el tema sentimental en una forma imprecisa. Esas cantigas, que se sucedían con la monotonía del estribillo o de la paralelística, se nos presentan sorprendentemente fuertes en intensidad sentimental, todo ello estigmatizado por el drama de un amor imposible. Un drama que encontraba en el estilo reiterativo la forma más fiel de expresión, la única posible que podía traducir literalmente ese sentimiento amoroso, obsesivo y permanente en el espíritu del trovador.

Sin embargo, esa misma poesía, cuyas limitaciones se extendían al propio vocabulario, nos ofrece ejemplos de trovadores con indudables aportaciones personales. Entonces nos encontramos con el poeta, que no sólo actúa *dentro de la tradición,* sino que también *amplía la tradición* y aún se mueve *fuera de la tradición.*

Otro rasgo peculiar de Martin Codax es su fidelidad a los recursos expresivos escogidos: las estrofas paralelísticas. Es una peculiaridad contraria la de muchos otros poetas de la primitiva lírica peninsular, que al componer típicas cantigas paralelísticas, de amigo, no pocas veces se dejaron seducir por los encantos de las cantigas de amor. Conviene esclarecer aquí, aplicando meridionales palabras del profesor Rodrigues Lapa, que "en lo que respecta a la forma, la repetición paralelística es el distintivo fundamental de la cantiga de amigo. La experiencia demuestra que se trata de un proceso voluntario de la poesía popular, incapaz, por otra parte, de una arquitectura complicada del verso; es la forma clásica de toda poesía bailable, distribuída alternativamente en dos coros" (4).

Tratándose de la edición propiamente dicha, varias circunstancias concurren para hablar de los méritos del trabajo llevado a cabo por el profesor Celso Cunha. En primer lugar, se trata de poetas cuyas producciones se encuentran en cancioneros, y los cancioneros, como obra de conjunto, incurren en el equívoco de enfocar anónimamente a los trovadores en él incluídos, obligando a un mismo convivio verdaderos y falsos poetas. Por eso, sólo ediciones monográficas pueden reparar ese equívoco, poniendo en evidencia a los auténticos poetas.

En el caso particular de Martin Codax la edición monográfica reviste otro sentido de gran importancia. Es que las cantigas de Martin Codax son las únicas cantigas profanas que han conservado su anota-

(4) M. Rodrigues Lapa: *Ob. cit.,* págs. 104-105.

ción musical, de suerte que de las siete paralelísticas de este autor, seis conservan aún su perfecto texto musical. Se nos presentan, por consiguiente, provistas de un elemento fundamental para el conocimiento de esa forma poética y, en general, para estudiar el aspecto melódico de los poemas trovadorescos.

Por otra parte, el solo hecho de que las cantigas de Codax pertenezcan al Pergamino Vindel refuerza aún más su mérito y su autenticidad. Tratándose, pues, del único texto contemporáneo de los trovadores, mucho mayor será su fidelidad y superioridad con relación a otros cancioneros. Y eso, aun en el caso del cancionero de Ajuda, que además de hacer caso omiso del texto musical, es un cancionero exclusivamente de cantigas de amor. Por tanto, a pesar de contemporáneo, también está íntimamente ligado a la tradición provenzal. El estudio del Pergamino Vindel ha permitido al profesor Celso Cunha alterar radicalmente la cronología de ciertos fenómenos fonéticos de la lengua portuguesa, de los que son ejemplos claros los apuntes sobre las palabras *gardas* y *senheyra*.

Con relación aún a los cancioneros de la Vaticana y de Collocci-Brancutti (que no son contemporáneos, sino copias del siglo XVI ejecutadas por copistas italianos) la autenticidad del Pergamino Vindel se encumbra una vez más. Lo mismo acaece con otros cancioneros, con el de García de Resende, por ejemplo. Un cancionero que, a pesar de ser muy posterior a los demás, en realidad, de verdad hasta ahora no había visto ninguno de sus poetas figurar en ediciones aisladas. Y esto se imponía tanto más cuanto que, al lado de poetas mediocres, en él se encuentran poetas de incontestable valor. Uno de ellos es el admirable Duarte Brito, en el que se da, realmente, la primera influencia del Dante sobre la literatura portuguesa.

Es más, esta edición de *O Cancioneiro de Martin Codax,* aparte de ser el más completo trabajo de cuantos han sido hechos sobre ese poeta, es un ejemplo para las ediciones que en lo sucesivo se hagan en Brasil. El profesor Celso Cunha empieza su edición examinando los orígenes del apellido Codax, cuestión ampliamente disputada y por él minuciosamente estudiada. A continuación, nos presenta el texto crítico de las cantigas, siete cantigas paralelísticas al todo, atribuídas a Martin Codax por los apógrafos italianos y por el Pergamino Vindel. Se nos ofrece igualmente la historia de los textos, los códices, las ediciones existentes, acompañadas del pensamiento del autor sobre cada una de ellas. Aún más, se encuentra en esa edición un admirable glosario etimológico, seguramente lo que más vale del trabajo, el cual es, a su vez, una de las más serias contribuciones para un diccionario del

portugués arcaico o para una historia de la lengua. Hay, finalmente, en ella una bibliografía completa del tema.

En trabajos de esa naturaleza, el profesor Celso Cunha es el primero que se lanza a la búsqueda del contenido del vocablo, en cuyo estudio no se limita tan sólo a la realidad portuguesa, sino que abarca también su complejidad ibérica. Es lo que hace, por ejemplo, con el vocablo *bailar,* incluído en su glosario y que constituye otro hallazgo del profesor Celso Cunha. Nos enseña él, rectificando una opinión ampliamente divulgada, que, referente al vocablo *bailar,* si alguna influencia hubo, ésta fue del portugués sobre el castellano y no del castellano sobre el portugués. Esto se debe a que su glosario es el primero que incorpora la palabra en el gallegoportugués. Unicamente ahora Corominas viene haciendo lo mismo en el caso del castellano. No es de extrañar que un erudito de la talla del profesor Celso Cunha pueda hacer de algunos vocablos de su glosario, como acaece concretamente con la palabra *corpo,* verdaderos estudios monográficos. Son casos que trascienden el aspecto puramente lingüísticoliterario para transformarse en un problema de la historia de la cultura.

Además, el profesor Celso Cunha ha resuelto una de las cuestiones más complejas en el estudio de las composiciones de Martin Codax: la puntuación, inexistente en las cantigas del texto primitivo. Aquí adopta el filólogo brasileño un criterio nuevo, original en tales ediciones, al que no le falta, por otra parte, coherencia y justificación. Si hasta el presente momento semejantes puntuaciones se venían haciendo bajo la orientación tradicional del ritmo, con el profesor Celso Cunha ellas pasan a atender leyes gramaticales y estilísticas. En esto coincide, al menos teóricamente, con el crítico italiano Silvio Pellegrini. Uno de los postulados al que puede desembocar la moderna derección de la crítica textual científica, basada en los estudios de Mass, de Quentin y de Pasquali, afirma que, para establecer el texto definitivo, lo mejor es fundir la *reconstrutio* con la *interpretatio*. En este sentido el profesor Celso Cunha ha hecho una verdadera obra científica en la reconstrucción del texto y una obra artística en la interpretación del mismo. En el trabajo de reconstrucción, la puntuación, que no existía en las fuentes, quedó resuelta con seguridad magistral, propia de un maestro sensible a los valores estéticos.

El cuidado que ha tenido el autor en el aspecto estilístico es otra cualidad del filólogo que sabe situarse "spitzerianamente" entre la lingüística y la historia literaria, y que, a semejanza de E. R. Curtius, emplea, a fin de convencer a sus lectores, una técnica científica que constituye el fundamento de toda investigación histórica: la filología. Según él, de acuerdo con el maestro alemán, "la filología es, para las

ciencias del espíritu, lo mismo que las matemáticas son para las ciencias físicas" (5). En la técnica del profesor Celso Cunha, la filología no es un fin, sino un medio, un medio para llegar a la verdad estéticoliteraria. Es que en él se encuentra no sólo un filólogo, sino también un humanista que tiembla delante de los preconceptos de las ideas mecanicistas. De ahí que salte a la vista una cualidad suya, rara en los filólogos puramente filólogos: la sensibilidad.

Fue precisamente esa sensibilidad armoniosa, ese "ánimo educado para sentir lo primitivo, lo rústico y lo candoroso" (palabras de Menéndez y Pelayo que le sirven de epígrafe), unido a una conciencia de los valores, lo que le llevó a los poetas de la Edad Media, de esa Edad Media de cuya falta de conocimiento se viene resintiendo nuestra cultura, influenciada en ese aspecto por ciertos afrancesados que sólo conocen una Edad Media lejana de la verdad y deformada: una Edad Media a lo Michelet.

En esta obra, como en otros trabajos suyos anteriores, *À Margem da Poética Trovadoresca* (6) u *O Cancioneiro de Joan Zorro* (7), el profesor Celso Conha se nos presenta como un verdadero hombre de estudios, de ciencia, atento y como que volcado hacia los valores y manifestaciones de la cultura de la Península Ibérica, sin perderse en situaciones culturales indiferentes o alejadas de nosotros. Llamando la atención sobre valores que son, directamente, responsables de nuestra tradición literaria y haciéndolo en términos rigurosamente científicos, el profesor Celso Cunha, con una fidelidad a lo Leonardo de Vinci, viene a fortalecer un espíritu y una modalidad que deben ser los impulsores, la fuerza motriz, de nuestra cultura de hoy. Dentro de ese espíritu, como dentro de esa historia cultural, ocupa él un puesto de vanguardia. Y ese iberismo, considerado no como límite, sino como "situación", es decir, atención hacia la Península Ibérica, que, por otra parte, ha sido siempre la preocupación constante de otro maestro brasileño, hombre igualmente de estudios y de ciencia, el escritor Gilberto Freyre, ese iberismo es la perspectiva que nos toca a nosotros, hispánicos o, si se quiere, ibéricos, ya que ambos vocablos traducen una misma realidad social y cultural.

---

(5) Ernest Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina.* Fondo de Cultura Económica, México, 1955, vol. I, pág. 12.
(6) Celso Ferreira da Cunha: *À Margem da Poética Trovadoresca.* Río de Janeiro, 1950.
(7) Celso Ferreira da Cunha: *O Cancioneiro de Joan Zorro.* Río de Janeirc, 1949.

Eduardo Portela.
Rua Farani, 63.
RÍO DE JANEIRO

LA CALLE

POR

JORGE C. TRULOCK

—Tú es que vacilas mucho de costao...

Entonces el hombre que estaba apoyado junto al portal miró hacia arriba. En un balcón del tercero de la casa de enfrente estaba asomada la mujer con bata y con un jersey recogido entre los brazos cruzados, apoyados en el barandal de hierro. Encima del tejadillo del mercado, todo nervio, un gato observa los movimientos contraídos de otro gato. Dos amagos, un zarpazo al aire y la paz: cada uno por su lado. El sol calienta y la chapa de cinc está templada; al mediodía no hay quien lo aguante. Entonces hay que buscar la sombra donde poderse estirar. Abajo, en las pequeñas tiendas, las aceitunas, los pepinillos en vinagre, las cebollitas francesas en aliño, los pescados, la merluza, el gallo, los percebes, los besugos, con hielo y la sal del mejor conservado.

—Avi te meo...

Desde lo alto, la calle se estrecha. Abajo, por donde cabe el coche, el carro, el camión, se estrecha desde arriba. Un chaval corre detrás de otro intentándole mojar con el meo. Por fin se para; la lucha es desigual. Uno sólo tiene que correr huyendo, el otro tiene que correr y mojar. En el tercero, la mujer pasea la vista de izquierda a derecha, de abajo arriba, buscando el detalle, el brillo del cristal, la colilla por la ventana, la vecina con el capacho de la compra, el hombre que espera. Por la izquierda de la mujer, pueden entrar los coches, las motos; por la derecha, es dirección prohibida. Cuando muere algún vecino, la camioneta tiene que entrar también por el lado del mercado; si el número de la casa es muy bajo, se puede poner de culo y acercarse reculando.

—Amos quita, pildorita...

El gato negro, resabiado, gruñón, espantado, husmea, morrea por entre las latas, los cajones que sujetan a la altura de la mano las latas con las verduritas al aliño. Escurridizo, lento, larguea su cuerpo hasta llegar al pequeño trozo de comida caída, hasta descubrir que el olor viene de nada bueno. Junto al cuerpo negro, al lado del manchón del rabo recogido, las patas traseras y el costillar, se ha posado el pie de un parroquiano asiduo, entendido en los finos sabores de los variantes —el cogollo de coliflor, el cachito de zanahoria, el verde pepinillo—, cuidadoso con los pies por ver donde se pisa, escogido con las manos para

no estropear la mercancía. El gato, la cercanía se lo ha dado, gusta de las verduras —nunca pan duro para buen hambre— y remolea por los alrededores, al tanto de cualquier rebelde aceituna que cae al suelo.

—Yo, Antón y Gerete, a duro cada, tres duros.

Es tarde de fiesta para los tres. Seis pies, seis manos, tres cabezas, tres pares de zapatos. Las manos para adelante, para atrás, los dedos en posturas increíbles, los saltos, las voces, los cálculos, los tres duros. En el alto tejado de una casa lejana un gato mira tumbado, duerme tumbado, se limpia tumbado. En lo alto, el gato está tumbado. Tres duros de cacahuetes, tres duros de torraos, tres duros de cerveza, o tres duros de bolas de anís, o tres duros de pasas, o tres duros de cualquier cosa. Tres billetes de duro, quince monedas de peseta, treinta monedas de cincuenta, ciento cincuenta monedas de diez, trescientas monedas de cinco; un porrón de dinero para una tarde de fiesta y cualquier cosa. Por el canalillo de junto a la acera corre el agua del riego, ligera y sucia como río de crecida. Un palito, un barco; las piernas, un puente; las manos juntas, un dique; la vida; un milagro.

—¡Que la vida está muy achuchá...!

Debajo de donde está la mujer, pero en la casa de al lado, enfrente de la acera donde está el hombre, pero mucho más allá, en un escaparate, en el de la droguería, hay un cartel: "Se regala gato o gatitos a familia caritativa. Razón, aquí." Un cartel de la mejor letra redondilla y timbre de veinticinco pegado. La mujer mira abajo. El hombre para la derecha. Un camión de gaseosas entra con su ruido en la calle. Junto a un charquito —un poco de agua en un adoquín desnivelado, embarrizado y casi grasiento, donde la rueda del coche se escurre ligerísimamente y hace saltar dos breves y punzantes salivazos de lodo—, quedaron, ahí, la mujer y el perrito, y la otra mujer. La que viene con el perro y la que va. Los cestos o los capachos; las cestas o los capazos; las grandes hojas de la coliflor o las pequeñas de la lechuga, la botella con el aceite, o con el vinagre, o con el vino, o con la leche, o con el agua mineral o vacía con el tapón tapando.

—Qué te endiño, cariño, estropajo aluminio...

Enfrente del hombre —del hombre que está apoyado junto a la puerta, que espera, que mira, que descansa, que mirará para la mujer, para el gato, para los encurtidos de la abacería—, debajo de la mujer, hay un tienda de cacharros: la soga y el pegamín; el rústico juguete y la butaca de paja; el cubo de lavar y el tonel para hacer helado. La puerta y dos pequeñas vitrinas, una a cada lado: los quitamanchas, las cajas de betún, el barquito de hojalata —ruedas a los lados y aviones giratorios presos a la chimenea por un alambrito. Por delante pasa el ciego: tres golpes al suelo con el bastón y uno a la pared; tres golpes al suelo

con el bastón y uno a la pared; tres golpes... En el suelo, el sol, el mojado del riego y la grasa del motor, un arcoiris deformado y sinuoso. Delante, la cacharrería; detrás, la pared, la que sujeta la espalda del hombre; a la izquierda, a la derecha, en el suelo, la calle. En el aire, el aire, la palabra, el grito, la voz, el susurro, el regaño, el insulto, el ruido, la música.

—¡ Alá qué purili, qué boína... !

La mujer anda con el paquetón; el niño, muy niño todavía, con las piernas al aire, coloradas de sol, de frío, de aire, de correr, con una pala de tierra de color rojo y marisco en la mano. La mujer cargada, el niño sin carga. El niño, la alegría en la cara. La mujer, los años; la cara joven con las dos arrugas de los años: nada de vida por delante y todo atrás. Un gato corre detrás de otro. El hombre mira; la cara no dice nada. La mujer del tercero mira fija, con la mirada quieta, sólo el leve movimiento de su cabeza para seguir a la mujer del niño. El pensamiento desbocado. Después, más ligera, continúa la ida de la cara, y los ojos se quedan mirando a lo alto. El niño corre, cojea, un pie en la calzada, otro en la acera. La pala en lo alto sujetando al niño de la caída. Niño, ven aquí; niño, sal de ahí; niño, no... El niño ve al hombre. El hombre está quieto, le mira. La mujer del balcón está quieta, le mira. Los gatos han desaparecido. El agua del riego ha corrido ya toda. Un muchacho, con la bicicleta y la cesta del pescado sujeta, a la rueda de atrás, sube la calle, la anda por dirección prohibida, si no tiene que dar una vuelta tan grante, con el silbo en la boca al compás del lento pedaleo.

—Como dice aquí, el Grabiel...

El trapero, con el saco al hombro y a la espalda, con poco bulto todavía, vocea, pasa por delante del hombre, primero; por debajo de la mujer, después. Nadie le llama. El hombre, la mujer le miran; uno ve el traje viejo; otra, la calva brillante. El trapero quiere zapatos, botellas, libros, papel, papelote, oficina, periódicos. En el segundo, en el cuarto, en el veintiséis, en el treinta y uno, en el veintisiete hay para vender o para regalar. Para el trapero del saco, para vender; para el trapero del carro, para regalar. A la pescadería llegan las cajas con el pescado en hielo. La merluza ha llegado. La cabeza de merluza para guisarla con patatas. Los lenguados, el delicado y fino lenguado, para freirlo y tomarlo con limón. Los percebes —mineral, animal, vegetal—, blancos, negros, verdes. El trapero, sin apenas bulto, todavía pasa, termina de pasar la calle y se pierde en la esquina. El canelo, el perro callejero, husmea escorado, con el cuerpo maltrecho a punta de golpes, el rincón caliente y húmedo. La mujer, la del balcón, y el hombre, el del portal, cambian de postura.

—Ese es un desgraciado; ese..., no se va a condenar ni na.

En la taberna, la vieja taberna y la nueva taberna a la vez, el mostrador antiguo, el fluorescente de hoy, la pintura del marco de la fachada de la primavera anterior, el mismo marco antiguo como el negocio. Boquerones fritos, tres cincuenta; callos a la madrileña, cinco; pulpo a la gallega, seis; boquerones en vinagre, dos; aceitunas verdes, una cincuenta; aceitunas negras, una; croquetas de huevo o jamón, una cincuenta unidad. Así la lista cambiante, de día en día; continua, todos los días; inmensa de tanta mercancía que hay. El pescado en la pescadería a un precio; en el local, frito ya, el doble. Los variantes de dos huecos más arriba a un precio, a dos, un suponer; en el local, la taberna de dos huecos más abajo, a cuatro. Así todo. Es tasca amplia, bien pertrecha de cerillero, limpia los sábados a la tarde y domingos a la mañana y borrachos, tres, dos, uno, las más de las tardes noches. Dentro, junto al mostrador, los bebedores, los asiduos y los no, los parroquianos y los no; por la calle, por el medio de la calzada, lo más lejano de una y otra acera; una, la taberna y los hombres, la pescadería y los gritos, la cacharrería y el dueño gruñón; otra, la otra taberna, menos tapas y más vino, el portal de la escuela y el grupo de muchachos; por lo más lejano de una y otra acera, bajan la calle la madre y la hija.

—Tú, tú, tú..., tuberías y cañerías.

El hombre se movió, medio rozándose con la pared; en el hueco de la puerta del portal verde de la casa se metió. Por la acera, ocupando la pequeña acera, baja una pareja de viejos, viejo y vieja, con paso lento, vacilante, arrollador. El hombre tiene la cabeza caída sobre los hombros, la espalda algo jorobada; la mujer va más derecha y medio conduce al hombre. Todo a su alrededor está vacío, de personas, de obstáculos, de todo. Están solos y todo se le va abriendo. Para poco valen y nada se les opone. Mueve el viejo la cabeza y las dos carrillos, lacios mechones de carne, se le tambalean. Discuten y la voz se les va de la boca, se les cae de la garganta, débil, chillona, monótona. El hombre, el que estaba apoyado en la pared de la casa, junto a la puerta verde del portal verde, y que se metió en el portal, en el hueco de la puerta verde de..., volvió a salir a su puesto, a la pared donde apoyaba... Delante, desvencijadas, de izquierda a derecha, de lado a lado, de estribor a babor, los viejos continúan su paseo, su discusión, su andanza.

—Anda, Anacleto, que tú siempre estás en orsai.

Las casas de la calle desde lejos son todas iguales, desde cerca, varían. Las hay más altas y las hay más bajas. Las hay mejores y las hay peores. Las hay bonitas, las hay regulares y las hay feas. Las hay con balcones y las hay con ventanas. Las hay de dos, de tres, de cuatro y hasta de cinco pisos. Desde el quinto piso de una de las casas de cinco

pisos, las personas se ven mucho más pequeñas que desde un segundo, el segundo de la misma casa, o el segundo de otra, o el segundo y el último de otra. Los tejados de las casa de la calle, aparte de estar unos más altos que otros, son diferentes: de tejadillo, abohardillados, planos como la palma de la mano; complicados y revueltos como laberintos; sencillos como el llano, abruptos, de mil complicados salientes y chimeneas; limpios, de azotea. Por los tejados de las casas de la calle, de cuando en cuando, se ven, ya tan alto hay que mirar como el pájaro, y se comparan patios regulares, irregulares, casi redondos, alargados, panzudos. Por la calle...

—Me da la gana, me chupas las legañas y lo que sobre pa tu hermana.

Se acerca el mediodía, el calor, y la calle se va quedando sola ¿Dónde está el hombre? ¿Dónde está la mujer? ¿Dónde está el niño? ¿Dónde está el gato? ¿Dónde está la hija? Un sopor de nubes y calor cae. La abacería, la cervecería, la pescadería, la cacharrería han cerrado. La taberna, las tabernas llenas. En la calzada no queda humedad; la mancha de grasa es un manchón renegrido aislado en los adoquines. La calle al mediodía, la orientación se lo da, no tiene sombras.

—Para más detalles, Miguel del Valle; por el momento, un saco de cemento; para un amiguete, en Tribulete, siete; resto de información, en la Posada del Dragón.

Jorge C. Trulock.
Claudio Coello, 91
MADRID

LOS CABALLOS NEGROS

POR

ALDO TORRES

Pienso y me pregunto qué sucede.
Luego: ¿De qué contrarios
soy el campo propicio a sus batallas?
¿De qué naturaleza
es lo que me contiene y me previene?...
No es el aire sin pájaros,
tampoco el cálido migajón terrestre,
ni la bullente sal marina...
Nada, en verdad,
de los crepúsculos del mundo.

Soy un elemento huérfano del marco,
forma que ha rebalsado el cuadro
y caído en su abismo de enfrente;
ese abismo de fauces abiertas
entre el objetivo y la mirada.

Amaso mi palabra de angustia
y algo o alguien superior
coge y empapa de plomo los sonidos;
algo o alguien como enorme avidez
a las puertas de la abundancia.

¡Oh impotencia para vencer!
¡Oh confianza circuída de enemigos!

Busco crear los necesarios
puntos de apoyo en el vacío.
Mas nada está en reposo, nada, nada,
pues hasta la quietud tiene su eje
y gira alrededor de él.

Toda purificación parece en vano.
El silencio se alimenta de preguntas.
Una luz fría enfoca un trozo de camino
y en la otra orilla del resplandor,

como esculpidos en obscuridad,
palpables, esperan los caballos,
sin presentir siquiera
la gran tormenta en cuyas
entrañas me consumo
de alarido en alarido.

Cruje del canto de los gallos,
la cáscara madura de la noche.
Es ya el alba y la vigilia se inunda
de agua lenta y lustral.
La respiración nocturna impregna las paredes.
Todo, todo en torno es muerte desalojada
y la propia resurrección
espera en los espejos.
La huella de un viento helado
queda temblando en los cribados muros,
y entre los huesos y la carne.

No distingo los horizontes que me aprisionan.
Sin embargo, ahí está el camino;
pero, ¿de qué me sirve? Llegar a él...
Cómo abandonar el claustro
repentino en que aliento.
Cómo atravesar el gran umbral
que me separa de la esperanza.

Los negros caballos esperan.
¡Cuánta espera gastada!
Crece, crece, crece,
a costa de mi exterminio,
la constante ansiedad.
¿Es que mis pupilas
también se apagan, Madre,
mientras registran —¡ay!—
el latido de tu transformación?

Alcanzo a vislumbrar
cómo se precipitan los caballos
en un estampido de cenizas.

Madre, dulce materia,
metro del infinito... ¡Sálvame!

Como bosques o mares se renuevan los gritos
en el eco fecundo.
Todo, todo se integra y multiplica.
De la frente dormida para siempre
—íntima luna que a nuestros pies se ha puesto—
se libera el relámpago que parte
la caverna que pesa en nuestros hombros.

El universo se abre
tan presto como se cierra.

Aldo Torres.
Residencia de Relaciones Culturales.
Calle de La Granja, 4.
MADRID (ESPAÑA)

LA PEDAGOGIA COMO UNIDAD HISTORICA

POR

JOSE ARTIGAS

A. El lugar de la Pedagogía en la historia.

El objeto de una disciplina no sólo determina su posible historicidad y el grado de ella, sino que aun, con su mayor o menor complicación, condiciona el momento de su efectiva irrupción en la historia.

Sólo a partir de un cierto nivel o saturación cultural pueden determinados objetos emerger y llegar a acusarse con energía suficiente para reclamar un peculiar tipo de conocimiento, o ciencia, específicamente dedicado a su estudio. Esta localización temporal del nacimiento de las ciencias es interesante, porque en gran parte su estructura y fisonomía aparecen relacionadas con él de un modo u otro, cuyo sentido es del máximo interés revelar.

Así lo ha visto rectamente Hussèrl con respecto a la lógica, que no aparece ni podía hacerlo con la especulación jónica, sino en Aristóteles, y cargada de un valor polémico —arte— que la fenemonología trata de despejar convirtiéndola en ciencia pura.

Si el tema concreto que a Husserl ocupa en sus "Investigaciones Lógicas" es aquí ajeno e incluso desacertada, por parcial, la solución que al problema da, importa, en cambio, tomar doblemente en cuenta su actitud, porque la historia de la Pedagogía, por la enorme complejidad de su objeto, exige una intensa y especial atención que ha de aumentarse, si es posible, al considerar el momento peculiar de la historia, y de la historia del pensamiento que vivimos, que sorprende a esta disciplina muy lejos todavía de lo que podría tenerse por su madurez.

Ello, naturalmente, al tiempo que denuncia una especial serie de dificultades, puebla de sugerencias la tarea del historiador de la Pedagogía, rodeado de tratados, cada día más numerosos, que nunca alcanzan su meta, y ante un horizonte ilimitado de fuentes, aún hoy, como Blättner testifica, casi en su totalidad faltas de elaboración y ayunas de las complementarias monografías (1). Sirvan como ejemplos de las primeras incluso los últimamente aparecidos, y de las segundas, la magna obra de Fichte, uno de los pensadores que con mayor atención se ha ocupado de la formación del hombre, en cuya Pedagogía, desde el

(1) Blättner, F.: *Geschichte der Pädagogik*. Heidelber, 1951, S. 9.

excepcional punto de vista que nuestro momento histórico brinda, he tratado en otra ocasión penetrar (*).

Tiene ello, sin duda, una causa en lo tardíamente que, en la historia, la Pedagogía toma conciencia de sí misma como ciencia. Casi hasta Herbart, quizá, las reflexiones sobre educación de que aparece profusamente poblada la literatura de todos los tiempos, se presentan discontinuamente, de modo ocasional, como secuencia, aplicación o accidente de otras preocupaciones psicológicas, morales o políticas, siempre lejos de la pretensión de constituir un cuerpo propio y separado, bien que no autónomo. En esta línea pueden colocarse las especulaciones platónicas o aristotélicas, los escritos de Quintiliano o Séneca e incluso quizá las mismas doctrinas de Luis Vives, todas distantes de lo que en nuestro tiempo intenta formalmente ser un tratado de Pedagogía general.

Naturalmente, ello se debe a la complejidad del tema de la Pedagogía, que requiere una previa elaboración de muchos otros antes de poder asumir el primer plano que representa su constitución en objeto de una ciencia. La educación es una tarea en que concurren demasiadas afluencias para que su estudio y regulación pueda ser sometido en un clima exento de supuestos, como bien dice Marrou, "*l'éducation est donc un phénomène secondaire et subordonné par rapport a celle-ci dont, normalement, elle représente comme un résumé et une condensation... Cela suppose évidemment un certain décalage dans le temps: il faut d'abord qu'une civilisation atteigne sa propre Forme avant de pouvoir engender l'education qui la reflètera*" (2).

Pero si esto puede afirmarse sin más, sin otra luz que el conocimiento del objeto de la Pedagogía, para cualquier posible historia ideal de la humanidad, la que concretamente se ha desarrollado en el ámbito de nuestra cultura, aporta nuevas aclaraciones.

Una vez que el siglo XIII concluye sin que la Pedagogía como tal se haya revelado, la quiebra del sistema, y la aparición de los sistemas, dificulta y retrasa decisivamente su constitución. Porque ya no hay una gran base común sobre la que edificar, sino que constantemente se van levantando y destruyendo pequeñas plataformas sobre las que apenas si tienen tiempo de llegar a delinearse las principales y más salientes aristas de una posible filosofía. Sólo el hecho de la colaboración explica la infinita mayor elaboración de que casi todos los objetos fundamenta-

---

(*) "El tema de la educación en Fichte". *Revista de Estudios Políticos*, número 82, págs. 97-129. Madrid, julio de 1955.

(2) MARROU, H. I.: *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 2ème éd. París, 1950, p. 17.

les gozan en la filosofía perenne, en relación con la que alcanzan en la multiplicidad de doctrinas posteriores.

B. El lugar de la Pedogogía en la ciencia.

Pero el segundo factor y decisivo quizá reside en el carácter práctico que a la Pedagogía concierne. Porque sean cualesquiera las ulteriores determinaciones que pudiera imponer un preciso acotamiento de su objeto, la Pedagogía es el saber de la educación, lo cual supone su inclusión entre las ciencias que se llaman prácticas en el amplio sentido de la expresión.

Ciencia y praxis, empero, fuera del ámbito del conocimiento de Dios, guardan entre sí algún género de oposición en que la Edad Moderna ha escrupulosa y abusivamente reparado.

En efecto, por lo pronto, hay que notar que una cosa es la ciencia y otra la práctica en general. O la insistencia con que desde Sócrates hasta el positivismo, bien que en muy diverso sentido, se viene exigiendo de la ciencia que sea efectivamente práctica. Simplemente aquí puede, pues, advertirse ya un matiz problemático que no deja de ampliarse con la consideración más rigurosa de la cuestión.

Descartes es un típico ejemplo, como he subrayado en mi estudio sobre su antropología, del intento de superar esta aparente oposición, pero *ciencia práctica* para él, no es ya el conocimiento que se curva en busca de la propia perfección inmanente, sino aquel que redunda en un más fácil manejo de las cosas exteriores, con lo cual a la reflexión moral en general, en el círculo del saber de lo operable, viene a sustituir la cavilación técnica (*); tras de él valen también Espinosa y Leibniz y Comte llegará al punto límite de oposición e identificación al tiempo, al dictaminar que sólo las ciencias que tienen valor práctico son positivas y, por tanto, sólo a ellas corresponde el concepto de ciencia.

En el último eslabón del positivismo, Simmel habla de "ciencias normativas" como realidades mera y exclusivamente históricas a las cuales deben sustituir las "ciencias de lo normativo" como elaboración auténtica y estrictamente científica: "Como la ciencia pregunta sólo causal, no teleológicamente, ella misma no da normas —*sie selbst normiert nichts*—, sino que explica simplemente las normas y sus relaciones" (3). A esta situación hay que añadir la ausencia escolástica, bien por los eclipses que su pensamiento sufre en la Edad Moderna o por el alejamiento en que, no obstante, se mantienen en general sus obras.

(*) *Descartes y la formación del hombre moderno.* C. S. I. C. Madrid, 1951, páginas 92-106.

(3) SIMMEL, G.: *Einleitung in die Moralwissenschaft.* Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe, 1892-93, 2, Bd. S. 321.

Pero precisamente ahora, en nuestro momento, se trata de recapitular y reintegrar al pensamiento tradicional su valor panorámico, y en esta tarea está incluída la de articular la historia y la Pedagogía, entre otras, como ciencias nuevas, dentro de un sistema general del conocimiento humano. Para ello es labor previa la de determinar concretamente sus aristas y límites hasta ganar con una mínima claridad la extensión y perfil de su silueta.

Es, sin duda, la ciencia una tarea del intelecto, al cual propia y esencialmente sólo le conviene la sutil operación que consiste en reflejar los objetos, esto es, especular. La única y genuina actividad del intelecto queda limitada a la abstracción, mediante la cual extrae del fantasma su formalidad inteligible, despejando las determinaciones individuantes. Por lo demás, su perfección y acabamiento, su actitud esencial, consiste puramente en entender, contemplar: *"Intellectus sistit in contemplatione"*, lo cual, sin embargo, no es pasión, sino acción. Se puede, pues, hablar de una práctica del entendimiento, entendiendo por ella la especulación.

La teoría es la praxis del entendimiento y toda ciencia supone esta peculiar suerte de praxis. Hay, por eso, un sentido según el cual toda ciencia es práctica: praxis del entendimiento. Pero, naturalmente, no es ése el que tiene la expresión "ciencia práctica", habitualmente usada en la vida manual, o incluso en filosofía, cuando, como en este caso, se toma el término "práctica" como adjetivo determinativo del sustantivo "ciencia".

Es preciso, pues, que la operación de la facultad intelectual pueda ser práctica en un sentido diferente, pese a que el entendimiento propia y esencialmente no practique otra cosa que la mera especulación. Ello acontece en la referencia que, sin embargo, puede hacer a objetos operables y no pura y simplemente especulables, lo que implica un segundo uso, extensivo, del entendimiento, mediante el cual no se limita a alcanzar sus objetos formalmente exclusivos, sino que se refiere a otra cosa, obras, actos, de una facultad humana distinta de él.

La diferencia, pues, entre el uso extensivo y el propio del entendimiento, consiste simplemente en la existente entre los objetos a que en cada caso se refiere; pero en el primero, mediante su extensión "objetiva", puede dirigir la praxis propia de otras potencias, voluntad, fantasía o brazos, incapaces por sí mismas de otra cosa que cumplir ciegamente la actividad a la cual están ordenadas. Ellas se dirigen hacia sus objetos, pero no pueden autodirigirse, esto es, dirigir sus propios actos o gobernarlos. El uso extensivo del entendimiento, pues, consiste en la dirección —*recta ratio*— de las cosas operables —*factibilia* o *agi-*

bilia—, y las cosas operables son, por lo pronto, los mismos actos de las facultades. Como estos actos cumplen precisamente lo que se llama la práctica, puede, por extensión, llamarse práctico al uso extensivo del entendimiento que los rige.

De aquí la distinción entre ciencias especulativas y ciencias prácticas. Mientras las primeras se limitan al uso propio del entendimiento, las segundas implican el uso extensivo.

La influencia negativa que la filosofía moderna ha tenido sobre la Pedagogía, retrasando su cristalización en ciencia, está en que, dentro del mundo de lo operable, ha concedido una primacía abusiva a lo factible o técnica, excluyendo, en cambio, del campo de la ciencia el saber de lo agible, según queda más arriba aludido.

Así, pues, en cuanto el objeto de la Pedagogía, la educación, es más que un objeto especulable, sin necesidad de acudir al artificio de Durkheim de una Pedagogía como "teoría práctica", se puede decir, por lo pronto, que es una ciencia práctica, dando a esta expresión el amplio sentido que queda fijado.

1. La práctica de la Pedagogía.

Pero todavía importa determinar, siquiera someramente, el grado de practicidad de la Pedagogía, que puede oscilar entre extremos de concentración tan alejados proporcionalmente como entre sí lo están la sindéresis y la prudencia. Dado que el objeto sea operable, todavía es posible tratarlo, *operabiliter o non operabiliter,* lo que equivale a considerarlo como operable en potencia nada más, con lo que la practicidad de la ciencia es mínima, u operable en acto, con lo que crece la concreción del objeto, deviniendo con ello práctica la ciencia en el sentido más exigente del término.

Si la ética se estudia haciendo exclusión de la prudencia, maestra del aquí, y ahora con mayor razón la Pedagogía, al ser considerada en su desarrollo histórico, puede ser tomada como ciencia práctica en amplia acepción, dejando la tarea de ocuparse *operabilites* con la Pedagogía para otro momento, en conformidad con la opinión de Rechtman (4), que distingue entre ocuparse *de* la Pedagogía y *con* la Pedagogía, lo que da lugar a dos especies distintas de pedagogos, el teórico y el práctico, bien que los términos por él empleados —*Pädagogik, Pädagogie* y *Pädagogiker, Pädagoge*— no tenga clara correspondencia en castellano.

Ulteriores determinaciones sobre esta cuestión, como la exclusión o inclusión y papel de la prudencia, en paralelismo con la ética, o la iden-

(4) Rechtmann, H. J.: *Geschte der Pädagogik.* Nürenberg, 1948. S. 1.

tificación o no de los conceptos de normativo y práctico, tan barajados y confusos en Husserl, serían inoportunos aquí, donde no se trata directamente de estudiar el objeto de la Pedagogía, sino sólo de acotar mínimamente su concepto.

Cuando Hegel descubrió el mundo de la historia, tras las sugerencias de Vico; como Aristóteles inventó la lógica, pese al hallazgo socrático de la definición, abrió un mundo nuevo a la consideración del entendimiento humano; un mundo nuevo quizá de no menor amplitud que el ya conocido, porque no ya sólo la gran mayoría de los seres creados son susceptibles de historia en algún modo, sino que, además, el conocimiento de esa dimensión suya es tan inagotable como el de su propia esencia óntica, con la añadidura de que el paso del tiempo ofrece cada vez nuevos puntos de vista desde los que descubrir perspectivas inéditas: "*Il n'est pas de sujet historique qu'il ne faille périodiquement reprendre pour le remettre en place dans una exacte perspective, puisque l'éclairage d'ensemble s'est, entre temps, modifié*" (5), según leo en Marrou, en su "Historia de la Educación en la Antigüedad".

Una especie de este tipo de conocimientos de lo cambiante, que se llama historia, es, sin duda, lo que aquí debemos estudiar.

Ahora bien, la expresión "historia de" puede entenderse en dos sentidos que es preciso delimitar. El primero y obvio, objetivo, designaría el conjunto real de acontecimientos por que pasan los que, en el más amplio sentido, se llamarían entes históricos o hechos de determinada especie, que han venido dándose a lo largo de los tiempos. El segundo, que ahora importa preferentemente, se referiría al conocimiento propio de estos entes o, lo que es igual, a la ciencia histórica en sí misma. La labor de construir ésta es tarea propia de un cierto género de historiador: el que en el panorama de los hechos humanos se dedica a seleccionar aquellos que tienen tal o cual valor dado. Pero ahora importa una tarea previa de fundamentación que representa un trabajo prologal propiamente filosófico, siempre al margen y después de acontecida la historia —Geschichte—.

En un caso, pues, se trataría de ocuparse directamente *con* la historia; en el segundo, de ocuparse reflexivamente *de* la historia. Justamente éste es el tema que, en una inflexión especial, nos concierne en estas páginas.

Como la Pedagogía, la ciencia histórica es joven, y una vez más es de señalar la dificultad que ello supone para una perfecta localización y medida de cualquier tipo especial de conocimiento histórico. Quizá a ello se ha de añadir la misma complejidad de su objeto. Entre ambas

(5) MARROU, H. I.: *Op. cit.* P. 15.

razones, se da el hecho de que, mientras otros hallazgos más recientes encuentran su lugar en el sistema general con extensión, límites y subordinaciones definidas —en el terreno de la física, por ejemplo, según se puede apreciar en la conocida obra de Hoenen—, no pocas especies de conocimiento histórico han de situarse borrosamente, porque no encuentran una previa clara división de la historia general.

Sin embargo, y sin desconocer con ello el mutuo influjo que es del máximo interés considerar, y sin la pretensión de una división matemática, a todas luces inoportuna, en el ámbito de la historia, bajo la posibilidad de una historia universal, panorámica, podrían situarse dos grandes apartados, que tratarían, respectivamente, de hechos e ideas, no con exclusividad, sino subrayando preferentemente unos u otras. En un extremo, así, estaría la historia de la filosofía, por ejemplo, y en otro, del mismo modo, la de los descubrimientos geográficos.

En uno y otro caso, se trataría de una misma categoría de conocimiento afectada diversamente por matices especiales; precisamente, aquellos determinativos de los seres a que hace referencia: hechos principalmente en un caso, ideas en otro. Razón por la cual más arriba he preferido la expresión de entes históricos, al referirme al objeto de la historia, a la más común de hechos, que, concretamente aquí, pudiera haber inducido a error.

2. Su dualidad.

Pero la peculiaridad de la Pedagogía está en ofrecer las dos vertientes a la inspección del historiador y el equilibrio cuantitativo y tensión que en su objeto guardan hechos propiamente tales y teoría. Porque tanto vale como ente histórico-pedagógico la doctrina de San Jerónimo sobre la educación de las vírgenes, como el régimen a que Esparta sometía efectivamente a sus adolescentes para conseguir su cristalización en un sistema de vida determinado, según se explicará más adelante.

Aquí se trata de seleccionar un hecho e iluminarlo, ni más ni menos que el historiador militar que trata de reconstruir la ordenación y movimiento de fuerzas en una batalla. Allí estamos ante un nudo de ideas en actitud tangente a la del historiador de una disciplina filosófica.

La dosificación, empero, de unos y otros elementos en el tejido de la historia de la Pedagogía exige una cuidadosa atención, porque existe constantemente el peligro de resbalar por una de las vertientes con menoscabo de la panoramicidad deseable.

Por un lado, a la Pedagogía como ciencia práctica concierne un

modo de forjación del hombre, y a este hecho efectivo hay que dar en todo caso la debida importancia, tratando de captar finalmente los resultados que en este aspecto se consiguen en un determinado y concreto aquí y ahora histórico. Parece entonces ser posible una historia de la Pedagogía limitada a la narración de los sucesivos hechos pedagógicos que han venido teniendo lugar en el concierto de los tiempos. O invirtiendo la dirección del propósito, delinear, con olvido de las realizaciones, una historia doctrinal del contenido de los pensamientos que sobre la formación y educación se han sucedido en los diversos estudios culturales.

Esta, empero, no sería propiamente Pedagogía, en tanto que ayuna de su dimensión práctica esencial. Aquélla no llegaría a ser ciencia histórica, en tanto que falta de una imprescindible hondura en su explicación causal.

Si la historia es un género peculiar de ciencia, bien que en cuanto peculiar su universalidad y necesidad sean exclusivas y análogas con respecto a las de otra cualquiera, no puede rematar su trabajo con la mera fijación de unos hechos, su selección y ordenación, sino que, además, ha de conectarlos entre sí mediante la oportuna explicación causal. Y entonces, en temas como el que nos ocupa de historia de la Pedagogía, ha de remontarse a un estrato ideológico previo.

3. Su unidad formal.

En principio, pues, parece que, para cumplir íntegramente su cometido, la historia de la Pedagogía habría de mantener una mirada oscilante, colgando su atención tan pronto de la concreción de un hecho como de la generalidad de una idea, en tanto que la lógica, por ejemplo, podría ser historiada con la absoluta pureza conceptual con que lo hace Husserl, o la Guerra de la Independencia ateniéndose exclusivamente a los episodios bélicos, sin remontarse a los postulados doctrinales que invisiblemente movían a los combatientes.

De hecho esta disyuntiva se ha ofrecido alguna vez y la historia de la Pedagogía se ha visto reducida a mera narración de métodos y realizaciones con menoscabo de su dignidad, con el fin de salvaguardar la unidad de la disciplina, como en Lorenz Kellner, o se la ha aceptado distribuyéndola en dos partes, hechos y doctrinas, bien sucesivas, al estilo de René Hubert, o entreveradas por épocas, según hace A. Messer. Otras son sólo teorías, como Kynast o Hellmann o Achilles Norsa.

La tendencia actual, empero, parece, por el contrario, la de acentuar la dimensión doctrinal sin exceso, lo cual abre infinitos más amplios horizontes que la exclusiva consideración del hecho, que como realiza-

ción individual y concreta siempre puede ofrecerse afectado de determinaciones extrañas que lo desvirtúen y enturbien efectivamente, sin que ello alcance al propósito pedagógico primitivo. Por ese camino, ya claro en Leser, se mueve W. Jager en su magistral "Paideia", y puede verse seguido de lejos por Marrou, en Francia, y por Blättner, Bollnow y otros, en Alemania.

La determinación y pulimentación del dato juega en la historia un papel imprescincible, pero la realización no es sino extensión ulterior material sobre la que monta el aparato científico, si es que se pretende superar una historia elementalmente reducida a arte, al modo de las crónicas medievales, y se le asigna una misión superior a lo que la letra de Ranke le otorga demostrar pura y simplemente: "Wie die Dinge waren und wie alles gegommen ist".

Por eso es preferible en todo caso la declinación hacia el plano de lo doctrinal, donde yace el reimo de los fines, que en Pedagogía, como ciencia práctica, cumplen papel de principios, en tanto las realizaciones sólo alcanzan valor de consecuencia. Según lo cual, tiene coherencia lógica y valor científico la consideración de los grandes principios sin descender a las últimas consecuencias, mientras éstas, en cambio, necesitan siempre de la conexión con aquéllos como garantía y elemento vivificador. Porque desde una intención panorámica, esencial en Pedagogía, se puede desatender el hecho didáctico último concreto, pero de ninguna manera ignorar la fuente o principio radical, sin convertir la Pedagogía en puro arte de enseñar o *Lehrkunst,* que, a su vez, ayuno de plan general, queda reducido a una estrategia de horas, premios y castigos, a través de las cifras que representan vacíamente los años.

Tal planteamiento de la cuestión, sin embargo, sólo alcanza pleno sentido desde una actitud típicamente moderna, rebelde, como se ha dicho, a una aceptación rigurosa de las ciencias prácticas como tales.

Así se manifiesta en Herbart, con su inoportuna diferenciación entre Pedagogía y praxis, y aun no deja en algún modo de asomar en O. Willmann, que da con el camino derecho más bien por adivinación que por la utilización de un riguroso aparato lógico. En efecto, "las preguntas ¿qué es educación?, ¿qué es formación?, tienen idéntica significación que estas otras: ¿en qué consiste lo razonable de este hacer?, ¿qué ideas le sirven de fundamento y qué normas se deducen de ello? Lo que se reduce en último término a la cuestión: ¿qué debe hacer la educación y formación?" (6).

Pero ahora es el momento de recordar la practicidad de la Peda-

---

(6) WILLMANN, O.: *Didaktik als Bildungslehre.* Ein. III, 5, circa finem. Trad. esp. con el título "Teoría de la formación humana". C. S. I. C. Madrid, 1948. T. I. P. 93.

gogía, según la cual, a ella concierne no sólo especular, sino extender el uso del entendimiento hasta regular la acción, en cuanto que lo teorético es fundamento de lo normativo, siguiendo ampliamente a Husserl. Según eso, el pedagogo habría de seguir un camino inverso al del historiador, puesto que éste va de la realización a la idea, en tanto que aquél parte de la idea como raíz.

El equilibrio y tensión, sin embargo, que realización y doctrina mantienen en el ámbito de la Pedagogía, en modo alguno es de tal índole que los aleje en el sentido de no caber en el terreno de una sola ciencia, haciendo peligrar su unidad, sino que, si se considera la diferencia exacta que hay entre tratar *operabiliter* o *non operabiliter* un determinado objeto operable, se verá que en rigor vienen a comportarse como extremos contrarios de un proceso único, que los pone en conexión haciéndoles relacionarse entre sí como el acto y su potencia.

Luigi Superchi (7) establece una distinción entre historia de la educación e historia de la Pedagogía, según la cual ésta sería la parte de aquélla que se limita al estudio de los fundamentos doctrinales. Con ello, se tornaría nuestra ciencia una historia de las concepciones antropológicas, sin duda muy sugestiva, pero propiamente vacía de pedagogía. No se oculta el interés que una tal construcción tiene y la necesidad de completarla, pero sin olvidar que ello, en todo caso, bien que fundamental, no es más que una parte de la historia de la Pedagogía que, si bien no debe descender a lo concreto del modo que corresponde a una historia de la educación, ocupada en estudiar precisamente al hecho educativo en su evolución histórica, tampoco puede limitarse al de los meros fundamentos doctrinales.

* * *

Nuestra solución, en cambio, se ve favorecida ante la consideración del pensamiento de Hermann Nohl. Este distingue acertadamente entre algo que se resiste a llamar Pedagogía subjetiva, sin duda por el equívoco que encierra, y Pedagogía objetiva. La base de toda Pedagogía, dice, está constituída por la personal referencia del educador a su educando, y en esta referencia consiste lo que él denomina "relación pedagógica" —"*pädagogischer Bezug*"— en sentido más propio. Tal relación acompaña necesariamente a la Pedagogía y no puede faltar en cuanto ésta alcance un mínimo desarrollo. Sócrates, naturalmente, constituye el ejemplo más expresivo, en cuyo caso se ve con absoluta evidencia que precisamente tal relación es el manantial mismo del arranque educativo.

---

(7) SUPERCHI, L.: *Storia della Filosofia e della Pedagogia.* Signorelli, Milano, 1948, pág. 8.

Junto a esa Pedagogía subjetiva, empero, se da otra objetiva que se endereza a la formación del pueblo en su totalidad. Comenio es aquí el gran modelo; es también la Pedagogía ejercida por el gobernante que piensa y planea la ordenación de las más altas categorías, objetivas: leyes, organizaciones y establecimientos. Platón mismo, en la gran explanación de Pedagogía objetiva que hace en su "República", piensa con todo, finalmente, en el alma particular y su recta disposición, y "tiene por buenas acciones e instituciones sólo las que mantienen esa condición y la crean al mismo tiempo" (8).

* * *

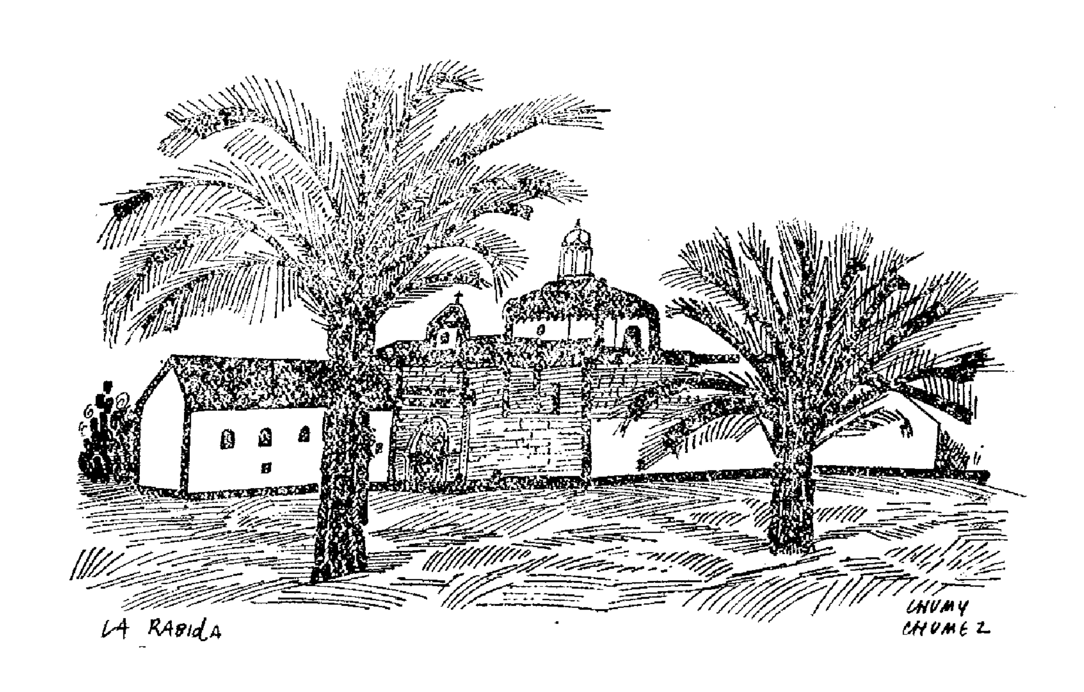
Entonces queda garantizada la unidad del objeto de la historia de la Pedagogía, que en el momento actual de su desarrollo, coincidiendo con la crisis de la cultura, puede encararse con un proyecto de gran estilo atendiendo al fecundo pensamiento de Hegel, manantial de Bergson y Ortega: "*Die Momente, die der Geist hinter sich hat, hat er auch in seiner gegenwärtigen Tiefe*" (9).

---

(8) NOHL, H.: *Vom Wesen der Erziehung.* "Die Sammlung" 6. Göttingen, 1948.

(9) HEGEL, G. W. F.: *Filosofía de la Historia Universal.* Introd. Gral. III, 3, último párrafo. Ed. Anaconda. Buenos Aires (1946). P. 149.

José Artigas.
Bonn am Rhein.
Gustav Oelstr, 10.



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

Tras una aclaratoria prologal, en la que justifica Torrente Ballester su particular actitud de periodista frente al teatro, expresa que, en parte, su libro (1) no es de crítica literaria, si por tal se entiende la atenida a los "valores puramente poéticos y teatrales", sin perjuicio ello, claro está, de expresar también, cuando las circunstancias lo exijan, sus personales concepciones estéticas.

Cuando en el teatro español de estilo y tema modernos se habla, entre 1894 y 1936, de "felicidad", quiere decir generalmente que para algunos burgueses españoles la felicidad era un desiderátum que sólo se alcanzaba librándose de las normas, y el tema de la felicidad constituye tema central de nuestro teatro moderno, nacido con "El nido ajeno" y vinculándose a diversas estéticas analizadas seguidamente por Torrente Ballester.

El teatro contemporáneo *no moderno,* esto es, el relacionado por su intención y procedimientos con el teatro popular del siglo XIX, no presenta problemas, ya que camina desde el principio por tierras exploradas. Se excluye, por tanto, de estudio inmediato. La historia del otro teatro, del *moderno,* es la historia personal de Benavente, pudiendo asegurarse que "entre 1894-36 las dos modalidades coexistentes del teatro español, la tradicional y la moderna, desarrollan una evolución propia y permanecen impermeables a los reiterados ensayos de introducir" nuevas fórmulas vigentes y triunfantes fuera de España. Pero ¿a qué se deben estas dos modalidades? ¿Obedecen a una estética consciente? Para esclarecer estas interrogantes, Ballester revisa la estética vigente europea de 1894, revisión que le induce a considerar las diferencias específicas del teatro español de tono moderno como un problema de materia dramática, de concepción filosófica y moral, más que un sistema de principios teóricos, estéticos.

El sainete del siglo XIX se nutre de la vida popular y se trata de un género regionalista. Arniches cultiva la zona madrileñista; los Quintero, su Andalucía, su particular sentido del pintoresquismo, tan deleznable a la hora del análisis, y Valle Inclán introduce en su actividad dramática hechos regionales, gallegos. Pero el teatro de los Quintero triunfa durante cuarenta años y el de Valle no conoce un solo éxito.

(1) GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Teatro español contemporáneo.* Ediciones Guadarrama. Madrid, 1957, 338 páginas.

Ballester esclarece este problema de arte afirmando que el teatro de los Quintero, inferior en calidad estética, tiene en cuenta al público; en el de Valle, estéticamente superior, incomparablemente superior, no sólo prescinde del público, sino que lo desdeña. Explicación: para que una comedia o un drama tenga actualmente éxito en España —según Ballester— su tesis y trasfondo filosófico y moral no tienen por qué estar de acuerdo con el sentimiento popular; la sociedad actual no cree en sus propios dogmas, no permite que se ataquen sus mentiras. Los Quintero son en tal sentido conformistas, y también Arniches, aunque en el teatro de este último ya exista un germen de disolución. De Arniches arrancan Muñoz Seca y sus colaboradores, teatro de escasa importancia literaria, pero de enorme importancia social. Muñoz Seca ríe en nombre de nada. Parten de él dos corrientes: una, el teatro de Jardiel, que constituye un episodio curioso e interesante. La otra —putrefacta— se anuncia en los últimos años de la República, combinando la fría comicidad del astracán con el sentimentalismo más vulgar. Que tenga público este lagrimeante y soez teatro es un hecho que induce a preguntarse por la esencia *teatral,* si se trata de un tecnicismo o de un valor. El público español ha cambiado muchas veces de idea, pero nunca, al parecer, de temperamento; quiere transformaciones rápidas y radicales en la acción. "La orquestación sabia de estos elementos —el ritmo rápido de la acción combinado a los efectos-sorpresa y a la cohetería deslumbradora de la palabra—, habida cuenta de su influencia *sobre el público,* constituyen la esencia de *lo teatral.*" "Es un sistema de efectos externos totalmente independientes de la constitución interna del drama." Después Ballester insiste sobre los móviles que llevan a la gente a asistir a representaciones teatrales del mismo tipo, siendo las consecuencias de estas someras acotaciones bastante desmoralizadoras para nuestro público. El literato tiene poco que hacer en el teatro español, donde se prefieren juegos de palabras en cualquier grado a contenidos poéticos. Con éstas y similares reflexiones concluye la introducción al libro. Antes de reseñar la "materia dramática social" conviene destacar la idea de que Ballester no parece admitir la posibilidad de que al público se le oriente y se le imponga un género o un estilo determinados, sino que el público, desde su butaca, desde su escasa preparación, dicta las normas que estima oportunas.

La materia dramática social.—Por teatro social se entiende el que incorpora a la escena los problemas de esa clase que ahora se denomina con cruel eufemismo "económicamente débil", y los muchos puntos de vista son agrupables en dos: marxistas y cristianos. Lo social empieza con el diálogo. El teatro monologado parece a Torrente puro

truco (?), porque las palabras pronunciadas por el protagonista solitario se dirigen siempre a alguien. La prodigalidad de *lo social* en el teatro español, la ausencia de gritos individuales, de auténticos solitarios, es atribuíble, según Torrente, a la profundidad del alma colectiva alcanzada por el Cristianismo, "que es cualquier cosa menos una religión individualista".

El esquema argumental del teatro social español fijado por Lope de Vega puede rastrearse hasta nuestros días. El teatro en que —como concepto o como sentimiento— se dramatiza la lucha de clases aparece a fines del XIX, siendo Dicenta uno de sus paladines. El teatro de Benavente asombra por su erudición y riqueza y sus incontables contradicciones (abarca más de cincuenta años de vida española y constituye un documento moral y social de la mejor calidad). Pero, según Ballester, no hay que exagerar el alcance de esta falta de cohesión dialéctica porque, entre otras cosas, "Benavente no fué un pensador, sino un dramaturgo", llevando detrás de sí las contradicciones de su clase, la burguesa, cuyos puntos flacos —hipocresía y snobismo— son bien conocidos de Benavente. Linares Rivas fue tan burgués como Benavente, pero sin sus debilidades, y puede clasificarse entre los que antes se llamaron *arbitristas,* hoy reformistas, aunque sin que éstos repararan en las causas profundas. También Eugenio Noel es un ejemplo de esta actitud, con su deseo de suprimir el flamenquismo y el toreo. Por mantener parecida tesis a la de Noel cita Torrente el drama reformista de Oliver *Los semidioses.* Valle Inclán no es reformista, sino escéptico y, examinando su obra satírica, no es difícil sacar a la luz su honda moralidad pública. Siguen, en la obra que estamos reseñando dos capítulos, dedicados uno a comentar *La Gobernadora,* de Benavente, y otro a determinar la patografía del *fresco* español, continuador en cierto modo del pícaro, pero sin tanta fortuna literaria. Son dos capítulos más o menos profundos, ligeros o desenfadados. El libro de Torrente no ha sido escrito con propósitos de rigurosa unidad, y así ocurre que ciertos hilos conductores, de tesis, en fin, se esfuman o pasan inadvertidos.

La guerra de 1936-39 trajo necesariamente un cambio de mentalidad, siendo muy significativa *La muralla,* de Calvo Sotelo, que "es, por lo pronto, la obra teatral de más éxito estrenada después de la guerra". Torrente cita *La muralla* no por su perfección dramática, sino por su valor documental, considerando que es un testimonio de primera clase al reflejar "la contextura íntima de la burguesía española en determinado momento histórico". Con el primer drama de Buero Vallejo, *Historias de una escalera,* el teatro social verdaderamente vivo, posterior a la guerra de 1936-39, abandona el esque-

ma antiguo, cuya última supervivencia desapareció con *La Oca,* de Muñoz Seca. Se deriva del drama citado de Buero un modo de entender el drama social, cuyos últimos representantes —Paso *(Los pobrecitos)* y Muñiz *(El grillo)*—, como Buero, se limitan a la representación aislada de situaciones originadas por una determinada *situación social miserable,* pero sin que las otras clases aparezcan en el drama como responsables o antitéticas. *Historias de una escalera* tiene su origen en una concepción pesimista de la vida, en un *esto no tiene remedio* a prueba de utopías. Ballester no pone en duda que Sastre quiera ser un dramaturgo verdadero, pero sostiene que un sistema de ideas mal trabado le perjudica estéticamente y da al traste con lo mejor de su teatro. A Sastre —cuya mejor pieza es *Muerte en el barrio*— le considera Torrente como el caso de un dramaturgo joven con dotes teatrales maduradas antes que su mente y su corazón.

Tragedia, comedia y farsa de la soltería insatisfecha.—Se insertan a continuación dos ensayos extensos, relativos uno a *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca, y otro definidor de *La señorita de Trevélez,* de Arniches, la primera de las cuales —atendiendo Ballester la opinión de los demás y la suya propia— está considerada como la pieza más importante de nuestro teatro contemporáneo, pero tan personal que resulta inimitable. La herencia teatral de Lorca no tiene seguidores. Las cinco hijas de Bernarda Alba son "abstracciones poéticas, seres convencionales y acaso simbólicos, como lo fué para Shakespeare Calibán". Cierto parlamento de *La señorita de Trevélez* permite vincular a Arniches, en su ideario íntimo, con los hombres del 1898. Un personaje de la obra, Flora de Trevélez, sirve de pretexto a Torrente para desarrollar acertadas consideraciones sobre la soltería y la vida provinciana. En resumen, *La señorita de Trevélez,* excelente comedia, que da un tanto antigua y parece hoy convencional, dadas las exigencias del público moderno, formado en el cine y apetecedor de ilusión de realidad.

Don Juan, tratado y maltratado.—Don Juan es un tema actual, ha nacido con el destino de ser constantemente pensado, imaginado y recreado, y todas las generaciones —por ser Don Juan algo más que un personaje dramático, por tratarse de un mito— pretenden aprehender el secreto encerrado en el corazón ligero de Don Juan. Difícilmente se podrá prescindir ya de algunas matizaciones incorporadas al mito donjuanesco, tal como el sentido del tiempo en Don Juan, puesto de relieve por Micheline Sauvage. Torrente dicotomiza y considera, de un lado, las posibilidades que ofrece una nueva concepción de personaje, y de otro, la interrogante planteada de si el género literario formal que conviene a Don Juan es el drama o la novela. Los

recursos de la novela son mayores, pero ¿qué novelista será capaz de describir lo esencialmente "plástico de Don Juan, de materialmente vibrante, de elegantemente nervioso" que caracteriza a la figura física del seductor? Para la duda de Torrente parece fácil improvisar una respuesta: recuérdese, por ejemplo, examinando el tema sin convencionalismos, que los Don Juanes reales, los que no son productos de la ficción literaria, como Kierkegaad —melancólico, feo y corcovado—, son a veces de un aspecto físico desacorde con la idea de Ballester, el cual trivializa ese aspecto del mito. Nuestros dramaturgos —prosigue— no han llegado todavía a lo que antes se denominó el corazón ligero de Don Juan, pero sus incursiones valen como etapas necesarias en un proceso complejo y quizá inacabable. Seguidamente trata de verse en qué han consistido. Aporta Torrente poderosas razones para desestimar los Don Juanes de Jacinto Grau, fundándose, entre otras cosas, en que las piezas de Grau son antipáticas, les falta ángel. "Grau dispone de un alma talentosa y desangelada con fuertes dosis de soberbia intelectual". Unamuno fué infinitamente mejor novelista y cuentista que dramaturgo. Esto viene a colación a propósito de la obra de Unamuno *El hermano Juan o el mundo es teatro,* escrita alrededor de 1929, pero no representada. El subsuelo de lo que dicen los personajes de este drama no está en el drama mismo, sino en el hombre Unamuno; son sus portavoces. Para Torrente la idea de Don Juan como personaje que se representa es la causa principal de que *El hermano Juan* sea un gran error artístico.

"De dos maneras puede Don Juan destruirse a sí mismo: enamorándose de veras o durando más de lo debido". Una pieza de Baudelaire, nonnata, marca un momento decisivo en la concepción moderna de Don Juan. El alma europea —dice Torrente apoyándose en Baudelaire—, después del romanticismo, no es compatible con Don Juanes como el de Mozart o el de Bayron, Dumas o Zorrilla. Don Juan se torna grave porque graves son nuestras almas. Estudia Torrente a continuación las obras producidas por los hermanos Antonio y Manuel Machado, Martínez Sierra y los hermanos Alvarez Quintero, autores, respectivamente, de *Don Juan de Mañara, Don Juan de España* y *Don Juan, buena persona.* La primera es una pieza dramática no de las más afortunadas de los dos grandes poetas, escrita en verso sencillo, y por escaso que sea su valor teatral es obra considerable. "*Don Juan de España* es otra cosa. Enorme, siete actos, e inútil". El Don Juan de los hermanos Alvarez Quintero es un bonachón, un sentimental de cuerpo entero y, sin duda alguna, el mejor de los tres. Resulta paradójico que dos sevillanos nada convencionales, como los Machado, hayan escrito el último drama verdaderamente cristiano de

Don Juan, y que dos conservadores como los Quintero hayan pintado una sociedad tan descristianizada que, en ella, la poligamia sucesiva no es pecado si el varón lo paga con su dinero.

Teatro de evasión.—Tras una pensada, flúida y corta exposición, Ballester define la *evasión* como "un modo de consuelo que se alcanza al salir de sí mismo y ser otro", pero haciendo al mismo tiempo las esenciales salvedades de que dicha palabra es enormemente peligrosa porque se la ha cargado de contenido moral. La experimentación de sensaciones artísticas no se concibe sin que la evasión se verifique. Estima Torrente que el término *evasión* no es exacto, ni tampoco la fórmula *salir de sí mismo*. Acepta la metamorfosis no ser uno mismo, pero no por evasión, sino por *invasión*. A tal efecto cita un ejemplo relativo al espectador de cine: cuando se apagan las luces y queda prendido, plenamente identificado con la acción cinematográfica, no es que el espectador salga de sí mismo, sino que se *deja invadir,* poseer, por las sugestiones que le llegan de la pantalla. Torrente expone la teoría antedicha envuelta en una serie de juicios someros y anticuados relativos a los valores formales del arte cinematográfico. Concluye el ensayo con un capítulo dedicado a las concomitancias que existen entre Alejandro Casona, José López Rubio y el teatro de evasión. Los tres capítulos del ensayo son, sin duda, los más abocados a un tipo de crítica literaria trascendente.

De "Pepa Doncel" a "Santa Isabel de Ceres".—Baudelaire presintió, execrándolos, en el orden literario, muchos fenómenos, uno de ellos la fortuna de asesinos y prostitutas, su condición de protagonistas. Ya estaba escrita *Manon Lescaut* y las narraciones del Marqués de Sade, y algo en el aire anunciaba la publicación de *La Dama de las Camelias*. Opina Torrente que, dada la constitución moral del mundo burgués, la aparición y triunfo de esta clase de literatura eran inevitables y necesarios, significando "una serie de golpes asestados contra la moral burguesa en lo que tiene de más injusto". Sade actúa de apisonadora, reduciendo el edificio moral de la burguesía. En la literatura española también se produce, retrasado —como siempre— el fenómeno. El tema de la prostituta en nuestra literatura ha sido tratado por escritores de signo diverso, incluso quienes no soñaron atacar a la burguesía: Ricardo León, Pérez de Ayala, Carrere... Torrente excluye deliberadamente la inspiración pornográfica vigente en 1915. Prosigue estudiando a *Pepa Doncel,* de la cual se desprenden interesantes conclusiones, siendo una de ellas la consistente en apreciar los escrúpulos morales de la burguesía como sustentados en el eje de la riqueza, ya que la burguesía, en este caso ejemplar, rechaza la prostitución pobre y no la prostitución que dispone de recursos

económicos. En el mundo moderno esto se llama materialismo histórico.

"Merecía esta serrana que la fundieran de nuevo como funden la campana". He aquí los ingredientes sustanciales de *Malvaloca,* de los Quintero, comedia que, en la estimativa de Torrente, resulta socialmente inocua y del orden puramente sentimental, y a pesar de las condiciones morales de la protagonista —mujer extraviada, necesitada de perdón— no representa alegato alguno contra la burguesía. Concluye el ensayo con unos juicios sobre *Ana Kleiber,* de Alfonso Sastre, joven valor de las generaciones jóvenes y de alguno que ya no "pertenecemos a ella, pero que lleva bastantes años haciendo lo posible por desesperarnos". *Ana Kleiber* no es un drama oscuro porque le arrebaten luz las honduras humanas en que se mete, sino porque está mal hecho. Pertenece a esa clase de dramas llamados narrativos, consistente en un relato, algunos de cuyos momentos, los principales, en vez de contarse se representan; fórmula usada con éxito por Anouilh en *L'Alouette* y torpemente por Faulkner en el *Réquiem.* La proporción de la masa narrativa en el drama de Sastre llega a irritar y la elección de los momentos *representados* es más bien desacertada.

Teatro histórico.—Fué invención de Esquilo *(Los persas)* y retomada en tiempos más modernos por Shakespeare y Lope de Vega, influyendo en que los pueblos inglés y español cobrarán conciencia histórica de sí mismos. La invención sobrevive de manera curiosa en nuestro teatro contemporáneo. Sin embargo, no se orientó a los españoles por su pasado inmediato y decadente, sino que se orientó su tenue inquietud histórica hacia el conocimiento convencional de un pasado remoto y glorioso. En el mejor de los casos, el teatro histórico español contemporáneo es pura nostalgia; en los casos peores, engaño y evasión. Obedece a tomar por modelo a García Gutiérrez y no a Lope. Una profundización de lo *personal* (como la intentada por Pemán con éxito regular en su *Felipe II)* habría dado a estas piezas consistencia *moderna.* García Lorca es el único caso de escritor rigurosamente moderno que haya hecho teatro histórico, ya que el *Fermín Galán,* de Alberti, no es historia. De la promoción siguiente, Luis Rosales y L. F. Vivanco escriben sobre Isabel la Católica, pieza más lírica que dramática. Y las generaciones posteriores no conceden valor al pasado nacional como materia teatral. El hecho más grave de estas últimas generaciones es que carecen de conciencia histórica o la tienen torcida. La raíz del problema debe buscarse en la existencia de dos concepciones opuestas, ambas vigentes y en viva polémica, de España y de su historia.

Dos visiones de lo cómico.—Jardiel Poncela es, en su tiempo, un

ingenio anticipado con verdadero talento teatral, pero se superponen en él dos mundos que no llegan a fundirse, lo serio y lo cómico. *Eloísa está debajo de un almendro* no sólo es una de sus mejores comedias, sino también la más representativa. Miguel Mihura, al escribir en 1932 *Tres sombreros de copa*, puede asegurarse que es el adelantado y creador de un tipo de comicidad llevada por autores actuales —Inonescu— a las últimas consecuencias, y responde al concepto del hombre que defiende su sentimentalismo con una pirueta original. Ballester dedica dos espléndidos estudios a ambas piezas.

Juicios de urgencia sobre comedias y autores contemporáneos.—El fragmento en que nos hallamos constituye la última parte del libro y su mismo enunciado es sobradamente explícito para incurrir en más aclaraciones. Sí parece conveniente trasladar aquí una relación de los autores cuyas comedias han sido muy imparcial y agudamente enjuiciados por Gonzalo Torrente Ballester. Son los siguientes: José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, José López Rubio, Edgar Neville, Joaquín Calvo Sotelo, Miguel Mihura, Víctor Ruiz Iriarte, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre.

"Ediciones Guadarrama" presenta el libro en su ritual sobriedad y limpieza tipográfica. Excelentes fotografías de autores de escenas contribuyen a completarlo.—EDUARDO TIJERAS.

INDICE DE EXPOSICIONES

CÉSAR MANRIQUE.—El nombre de este artista tiene ya conocimiento suficiente para intentar ahora una filiación, hablar de un reconocimiento y presentar una calidad. Su obra se halla ya en las pinacotecas de distintos continentes, y la fama es reconocida gracias a una aportación plástica que posee fuerte personalidad y la ofrenda de un contenido que sólo Manrique podía presentar, por circunstancias de lugar y de tiempo.

Si hubiéramos de definir la exposición de César Manrique con una sola palabra, diríamos, o elegiríamos, entre otras, la de austeridad. Este vocablo resume la vista de la exposición, su última impresión, y bien sabemos que ser austero en pintura es lo más difícil.

El expositor ha llegado a la meta tras un largo proceso, como ha sucedido en todos los artistas, desde Zurbarán a Goya. De los anteriores lienzos de Manrique, rientes, claros, amables, en juego gracioso e inteligente —y aquí la inteligencia tiene clara demostración—, hasta llegar a los de ahora, hemos asistido a una transformación in-

tima, meditada, sentida por el pintor que, sinceramente, dialoga con la pintura. A Manrique le hubiera sido fácil, más que a ningún otro artista abstracto, afirmar su obra en las sucesivas decoraciones murales u obras de caballete. Era una pintura que gustaba a los que no comprendían la supresión de la anécdota. Las formas y el color eran manejados con tanta gracia, soltura e intención que el juego quedaba preso en la retina de cualquier espectador. Era una obra ya con peso y medida; pero Manrique ha querido ir más lejos, ha comprendido que estaba en la obligación de hacer más intenso el diálogo entre sí mismo y la materia, y que el lienzo blanco que él podía llenar, con el éxito asegurado, le exigía más, y, así, de esta manera, sencilla, noble, y que define a un pintor, su última colección expuesta revela la tragedía de las cosas que se han hecho con el corazón abierto, con la sabiduría en la mano y con la mente en alto. Manrique ha incorporado a su obra las características mejores de la pintura española. Acaso en ello influya su primera tierra de Lanzarote, seca, dura, donde los colores enteros están estremecidos por dentro, casi como en una llamada de Castilla. Y es ahora cuando la paleta se ha ido reduciendo, para con los colores primarios realizar la gran pintura que en nosotros casi siempre tiene en el extremo de la paleta el nacimiento. Negros, blancos, grises, ocres tierras, se abren en vibraciones coloristas apenas perceptibles, pero que dejan en su mínima aparición el trallazo de la electricidad; en una sensación que recibe nuestra sensibilidad cuando hay algo que ha logrado penetrar en nosotros y sin que nosotros nos demos cuenta. Con ello sufrimos, mejor dicho, recibimos, el regalo que hace el mandato del artista. Y Manrique lo impone desde la ventana de sus lienzos, tan amplias para que la mirada sueñe y la vista repose en la diversidad de una mantería, dispuesta, estudiada y trabajada como un orfebre renacentista. Estamos en la época, época feliz, en que el pintor vuelve a la búsqueda de la calidad, que es la seguridad y la permanencia del lienzo. Pasaron los malos tiempos —desde el impresionismo— en que el boceto, el apunte, la sorpresa, detenían la mano del artista, que podía hacer playas y playas, calles y calles, montes y montes, esbozos y esbozos, y recibir el elogio que merecían sus dotes de captador. Nunca hemos elogiado la rapidez del pintor cuando alguno nos ha dicho: "Esto lo pinté en dos horas"; nos hemos estremecido de miedo al pensar que la pintura —toda la pintura es un cuadro— podía crearse en dos horas, cuando el pintor no es prisa, sino recreo, pausa, estudio de cada tono, de cada pincelada; es creación, y si Dios tardó siete días, el pintor, creador también de un pequeño mundo, no puede tardar menos. Dichosos los pintores que tardan un año o dos —¿verdad, Quirós?—,

pues para ellos será el reino de los cielos de la pintura; cuando el tiempo pase y quede lo que debe quedar. Manrique aspira a quedar, a permanecer; aunque sea más largo el camino, pero en la creencia de que es más seguro.

Esta exposición produce la satisfacción de saber hallarnos ante un pintor consciente y serio que tiene deberes que él solo puede cumplir, y por eso decíamos al principio que su fama estaba bien ganada, y ahora asegurada en el correr del tiempo.

VILLASEÑOR.—Conocimos a este pintor hace años. Tenía gran ilusión por ser pintor pensionado, cosa que a nosotros nos extraña un poco siempre, y después de ver su obra a través de diversas exposiciones hemos comprendido que Villaseñor había nacido para ser pintor pensionado, primera medalla y seguro académico. Todo ello indica potencia de mano, facilidad y creencia en los llamados —no sabemos por qué— "valores eternos". Su última exposición responde a estos principios, y en ella se revela su facilidad, su sabio aprendizaje, y, en ocasiones, una sensibilidad general en lugar de hacerla particular. Sus mejores cuadros son los que tienen al pueblo, al desolado paisaje español como protagonista; en otros se acusa un italianismo y una influencia del "cuatrocento", que llega a aparecer hasta en las fisonomías de algunos campesinos con ascendencia carpetovetónica.

Su exposición, desigual, acusa exceso de obra, tanto en los óleos como en los dibujos. Una mayor selección hubiera dejado más al descubierto los méritos, los méritos ciertos de Villaseñor, que el día que se proponga cumplir consigo mismo dejará de ser fácil para encontrar la veta que indudablemente posee, la cual surge como excepción en varios excelentes cuadros de su exposición, apagados por la fácil ejecución, fácil composición y orden preestablecido de la mayoría de ellos.

AGUSTÍN HERNÁNDEZ.—Estamos ante un pintor ibérico con hambre de pintar. Si sólo dijéramos ambición o ganas, de seguro nos quedaríamos cortos; además, a Agustín Hernández le convienen las palabras anchas, graves y duras, y así, hambre, le viene bien a esta pintura honda, profunda, de clara y definida raíz popular, casi diríamos como la obra de un Chagall; pero no desenvuelta luego en lirismos y ensueños caprichosos, sino siguiendo la ruta carpetovetónica, en donde el pan es pan y el vino es vino y la muerte es muerte, sin otros rodeos ni otras mixtificaciones o atenuantes.

La pintura de Agustín Hernández es una pintura espesa, trabajada a pulso de pincel, y toda ella impregnada de la necesidad de

decir algo, de presentar a través de su obra una realidad, un estado humano, una escena que sirva a todos. Su lenguaje plástico, cuando se queda a solas consigo mismo, tiene una dicción torturada, con ese signo trágico que es siempre inevitable en los grandes maestros españoles, desde Gallegos o desde Goya a Solana. Es una obra sin trampas ni cartón, en tiempos y en espacios tan fáciles a unas cosas y otras. La sinceridad del artista, esa cualidad tan perdida en aras de lo "amable", de lo decorativo, "de lo vendible", no la pierde Agustín Hernández, que prefiere el camino largo y ancho de la Pintura (con mayúscula) al estrecho y fácil de la aplicación sistemática de una fórmula. Y bien podía hacerlo quien es el autor de esos paisajes parisinos y castellanos que figuran hoy en tantas colecciones españolas y extranjeras; pero Agustín sabe que la responsabilidad consigo mismo es superior a cualquier otra, y en su ruta española abre una ventana al paisaje eterno del hombre y el campo, a la tragedia de cada día, a la muerte de cada noche y al aliento angustioso de una humanidad que, aun siendo rigurosamente hispana, por intensidad de propósitos alcanza rasgos universales.

Hoy estamos ante la pintura en serio, con peso y medida, en donde se busca la dificultad en lugar de huirla, y en donde el pintor se siente consciente de una misión intelectual unida a la plástica. Es indudable que estamos ante una pintura expresionista, con ese expresionismo español que no admite bromas, ni en la disposición de la materia ni en el contenido que surge, no aislado, como simple anécdota, sino unido estrechamente a la pintura, confundido con ella, como debe ser en la buena pragmática de Baudelaire.

Ha hecho bien, muy bien, Agustín Hernández de acompañar a su obra esa bellísima colección de dibujos, que son prodigio de conocimiento, de gracia y de sensibilidad es un antecedente necesario para apoyar ante los ojos de los despistados su pintura en "do" de pecho, pues aunque parezca mentira, el prólogo de la línea hará que luego se conozca y se aprecie mejor el color y la forma y se expliquen los rostros, sus rictus, sus expresiones, la composición, el sentido plástico y otras muchas cosa que sin el antecedente de los dibujos a "lo mejor" quedaban sin esa explicación primera, tan necesaria para algunos.

Estamos ya ante un pintor formado. Hemos asistido desde hace años a su formación y pocos casos hemos visto de pureza, de vocación, de entrega y de pasión, tan firmes y seguros como el de este héroe recoleto, silencioso y huidizo, que es Agustín Hernández, quien de verdad ha luchado con la pintura a brazo partido, que es como, a fin de cuentas, se debe luchar cuando queremos alguna vez respirar satis-

fechos, libres del peso que se lleva en el pecho; de esa gana de decir algo y que para decirlo bien tenemos antes que luchar y luchar, y Agustín Hernández yo lo ha conseguido de una manera rotunda y fatal. Y aquí la fatalidad es palabra sinónimo de su gran destino de pintor español.—MANUEL SÁNCHEZ CAMARGO.

MIGUEL ANGEL, ESCULTOR Y POETA (1)

"Ensayo en simpatía."
RAMIRO DE MAEZTU.

"El benignísimo rector del Cielo volvió misericordioso sus ojos a la tierra. Y vista la infinidad de tantas fatigas, los esfuerzos ardentísimos sin ningún fruto, y la opinión presuntuosa de los hombres, tan alejada de la verdad como las tinieblas de la luz; para sacarnos de tantos errores dispuso mandar a la tierra un espíritu que universalmente fuese habilísimo en cada una de las artes y en toda profesión. Que trabajase por sí solo en mostrar qué cosa es la perfección del arte del dibujo en delinear, en contornear, en dar sombra y luz, para que las pinturas tuviesen relieve, para obrar con recto juicio en la escultura y para lograr en la arquitectura que las habitaciones fuesen cómodas y seguras, sanas y alegres, proporcionadas y ricas en variada ornamentación.

Quiso también acompañarlo de la verdadera filosofía moral en el ornamento de la dulce poesía, a fin de que el mundo lo eligiese y admirase como singularísimo espejo suyo en la vida, en las obras, en la santidad de las costumbres y en todas las acciones humanas, y para que fuese para nosotros considerado como cosa más celeste que humana."

Así comienza el amable Vasari la vida de Miguel Angel Buonarroti. No cabe decir más de un artista como criatura humana.

Para Vasari, Miguel Angel es un don de Dios, un mensaje divino para la renovación y la grandeza de las artes. ¡Qué manera tan grandiosa de concebir el destino de un genio en aquellos días grandes! Honra al sentido crítico de Vasari el que viese en el genial escultor "el ornamento de la dulce poesía". Los contemporáneos lo vieron —qué duda cabe—, y tuvieron a Miguel Angel en altísima estimación como poeta. Pero andando el tiempo, lo grandioso del genio como es-

(1) Del libro próximo a ver la luz *Cuatro ensayos sobre Miguel Angel, poeta* —tesis leída hace años por su autor en la Universidad de La Habana—, adelantamos para nuestros lectores este ensayo.

cultor, pintor y arquitecto iría poco a poco dejando en la sombra sus queridos versos.

Era costumbre de los grandes artistas del Renacimiento orlar de versos los cartones en que esbozaban o proyectaban sus grandes obras plásticas. Así lo hacían Leonardo de Vinci y Rafael de Urbino. Los cartones de Miguel Angel están con sus márgenes repletos de versos que se aprietan como si quisieran invadir el dibujo. Entre caballos galopantes y luchas de forzudísimos atletas hay sonetos vigorosos y rudos o blandos y melancólicos...

> *Grato e felice, cha'a'tuo' feroci mali...* —Rime, II—
> (Qué agradable la vida y qué feliz
> cuando vencer y resistir podía
> amor, a tres feroces embestidas.)

Hay una misteriosa lucha entre el dibujo que, a modo de gigantesco David esbozado, se dilata y agranda hasta el límite del cartón para no dejar lugar a los suaves y blandos versos. Entre los firmes y vigorosos trazos se estrecha y desliza en la orla del esbozo de David, conservado en el Museo de Louvre, "un riachuelo" y hay "una fuente clarísima" y "un dulce murmurar" y una gratísima "sombra". Lo tierno, blando y apacible al lado de lo descomunal y vigorosísimo. El suave Petrarca pide un lugar en el cartón, y el genio plástico se lo concede, pero a medias. *Rott'e l'alta colonna,* "la esbelta columna está rota"... El genio de la poesía que nacía en Miguel Angel, ¿va a quedar truncado? ¿El genio escultórico no dejará un rinconcito al poeta? El bloque de mármol sólo admitirá en sus contornos alguna florecilla, agreste y olorosísima, pero ¡qué pequeña al lado del ingente bloque! Es menester acercarse mucho para ver en esa densa y colosal selva de estatuas de mármol la tierna y ruda flor poética. Tal vez el aroma penetrantísimo se venga de lo inmenso del bloque. Tú eres mayor, parece decirle la florecilla, pero yo logro llegar más lejos.

Casi sin darme cuenta estoy adelantando ya una de las explicaciones que pueden darse a las poesías de Miguel Angel. ¿Denotan una lucha perenne entre el artista que busca ardorosamente su ideal y no sabe si ir a él por el camino de la poesía o por el de las artes plásticas?

Aunque las apariencias podrían indicar esta lucha, ya veremos en otro ensayo que nada hay de eso. La lucha no era entre el poeta y el escultor, sino más bien de todo Miguel Angel, escultor, pintor, arquitecto y poeta y lo limitado del tiempo y de la materia ruda. Es el genio que no da a basto a encarnar en formas sensibles y complacientes la ingente muchedumbre de sus creaciones, de las ideas. Lo que no

cabe en el mármol ni el color fluye hacia los versos. Hay, sí, lucha, y de gigante, pero es la del artista genial que es poeta y escultor y pintor y arquitecto a la vez, y quiere aprisionar el pensamiento sin límites en la limitada materia. Hay ideas que pueden encarnar en formas artísticas. Si no caben en un bloque cabrán en una montaña. Miguel no se detiene. Mas hay ideas que ni en montañas caben, y entonces acude el genio a lo que es casi inmensurable en el mundo del espíritu, a lo más alado y eterno: a la palabra.

Todo esto denota ya algo del fondo del alma de aquellos genios renacentistas. Nosotros, hombres de ahora, llenos de medias verdades, en ambientes mezquinos, ponderamos mucho el "exceso de vida" de aquellos gigantes. ¿Caemos bien en la cuenta de lo que entendemos nosotros por *vida?* Admirados ante lo variado y genial de sus aptitudes, creemos acertar calificando de fuerza ese exceso de vida. Materializados, pensamos que el genio puede ser estudiado del mismo modo que una fuerza física.

Los contemporáneos acertaron a calificar a estos genios con una palabra llena de expresión: "terrible". Vasari prefiere la palabra "fiero". Grimm, al comentar esta preferencia de Vasari *(Michelangelo,* II, 532), dice muy bien, que "en esta palabra "fiero" no entró en consideración lo bueno y lo malo, sino desígnase con ella lo que causa admiración y asombro por la energía individual, lo mismo que en *terrible* que se halla empleada por él en el mismo sentido, como superlativo de fiero".

Gregorovius (VIII, 110) nos da el exactísimo sentido de la palabra terrible: "Es la voz *magnánimo* elevada a un grado superior por la personalidad individual."

Terrible o magnánimo, es decir, grandiosidad de la vida del alma. Y esto explica el porqué fue también Miguel Angel poeta. Dice sublimemente Santo Tomás que un ser tanto más vive cuanto es más espiritual, pues la vida del espíritu es perenne. El exceso de vida de los grandes genios del Renacimiento nace de lo grandioso de su espíritu. Pindemonte, para ponderar la grandeza genial de Miguel Angel, lo llamó "l'uomo dalle quattre anime" —"el hombre de cuatro almas"—. No eran cuatro almas, sino una inmensa enviada por Dios a la tierra para hacernos ver la capacidad del espíritu en su fuerza y belleza.

Morike, uno de los más hondos poetas líricos de Alemania, dice en un célebre verso que "Todo lo que es bello tiene en sí mismo algo casi divino." Y, por lo tanto, añado yo, tiene algo recóndito y misterioso. ¡Qué hondos misterios hay en las obras de extraordinaria belleza! ¡Qué de arcanos en las miradas, en las sonrisas, en las tristes

nubecillas que cubren el cielo de tantas frentes! Parece que el artista plástico se goza en dejar dormidas en los labios de sus retratos o estatuas palabras que han de despertar en el transcurso de los siglos, y esto al conjuro de otro artista o crítico felicísimo. Esta es la labor de los grandes críticos: descubrirnos ese mundo sublime de los genios y llevarnos de la mano para reconocerlo y admirarlo.

Nadie duda de que si alguien ha pasado por este mundo que merezca ser llamado, a boca llena, genio, es Miguel Angel. Nadie duda tampoco que ningún mortal ha dejado más de eso que llamaba Mörike "algo casi divino" en sus obras, como Miguel Angel. Cada una de sus estatuas y pinturas es un abismo a cuyo fondo pueden caer todos los torrentes de palabras de los críticos más insignes, y podéis estar seguros de que ese abismo jamás redundará.

Pero Miguel Angel no solamente fue el más genial de los artistas plásticos, sino también fue poeta. No es menester leer muchos versos para reconocer que hay en ellos ese "algo casi divino", la huella de gigante de Miguel Angel. Sus obras plásticas han sido comentadas y muchas veces genialmente estudiadas: sus poesías no han tenido, en general, la misma fortuna. Los estudios que sobre ellas se han hecho parecen paseos alrededor del abismo inmenso. Aquí un crítico toma unas florecillas que sobre la hondura brillan graciosamente; allá, tal vez, otra se asoma al abismo, y llega a ver que es hondo y que flores espléndidas y raras en la hondura recatan su belleza, pero de ahí rara vez se pasa. El hondo misterio de la poesía miguelangelesca queda inescrutable.

Lejos de mí el proponerme el intento de descubrirlo. Con toda certeza que no haré sino dar rodeos al abismo; pero qué incomparable agrado para el alma es oír de cerca lo que con frase bíblica podíamos decir: "la voz del abismo", la sublime "música de los pensamientos" de un genio incomparable.

I

La primera idea que a la mente viene ante la obra de Miguel Angel poeta es parangonarla con sus esculturas. Se hacen lindos juegos de palabras sobre el escultor que cincela y esculpe sus versos o el poeta que hace de la idea poética una escultura. Miguel Angel, se dice, hace sus versos como a golpe de martillo. Así salen rudos, durísimos y vigorosos. Son tan ásperos como humanos. Miguel Angel, dicen, siempre es escultor: aun cuando pinta y hace versos.

Otros, empero, comparan sus poesías a las famosas estatuas in-

acabadas. Pero Pietro Tosca *(Collana della Enciclopedia Italiana,* Serie II, pág. 8) no admite esta similitud, pues las esculturas inacabadas materialmente tienen desarrollada con plenitud la idea. Al contrario de lo que acaece en sus poesías, según su parecer.

Miguel Angel nunca quiso llamarse otra cosa sino "scultore". Aun después de pintar la Capilla Sixtina insistió en que él no era sino *escultor*. Ciertamente, escultor es aun pintando. Sus figuras tienen tal fuerza y relieve que parecen gigantescas estatuas aprisionadas en la pared. Como platónico tenía siempre fija en la mente la idea de la prisión universal: las figuras estaban encarceladas en las rocas. No hay concepto artístico que no esté como en prisión dentro del bloque esperando anhelante el cincel genial y libertador. ¡Sublime visión del arte!

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
chi un marmo solo in sé non circoscriva.
—LXXXIII—

¿Será lícito afirmar, de un modo semejante, que veía la idea poética como en masa informe de sonidos de palabras? ¿Podemos aseverar que martillea y cincela el verso con gigantescos golpes para quedar también vencido? Retuerce los miembros de sus estatuas. Golpea las palabras y las sílabas. Modifica los versos tradicionales, los trunca o alarga caprichosamente los sonidos. Admirable es su tesón en hacer y rehacer hasta trece veces un soneto; en pulir, limar y cincelar un verso para al cabo salir, eso sí, lleno de vida y fuerza, pero seco y duro, áspero y atormentado, como estatua hecha a golpes de martillo. Los que conocían sus versos lo advirtieron. Berni lo defendió admirablemente:

El dice cosas, vosotros decís palabras

Contestando a una consulta de Benedeto Varchi, le dice Miguel Angel su parecer sobre la pintura y la escultura: la pintura es sol; la escultura es luna.

"Digo yo que la pintura tanto me parece mejor cuanto más se acerca al relieve, y el relieve tanto me parece despreciable cuanto más se llega a la pintura. De ahí que me parezca que la escultura es la linterna de la pintura, y que de la una a la otra hay la misma diferencia que entre el sol y la luna." Es de lamentar que el genial escultor no continuase en su comparación haciendo entrar en ella la poesía.

Hemos encontrado alusiones a sus versos en nueve cartas. Hay una dulce y candorosa complacencia en Miguel Angel siempre que a sus poesías se refiere. Prefería el título de "scultore", pero nos falta saber si no le gustaría más el de poeta. Una espontánea alegría rezuma

toda la carta escrita a Sebastiano del Piombo: Miguel Angel bulle regocijado porque dos músicos de la Capilla Papal le han puesto música a dos de sus madrigales.

Al amable Luigi del Riccio le ruega le seleccione el "menos triste" de los madrigales que le envía para ofrecérselo a un amigo. En otra carta al mismo Riccio, vuelve con la misma hirviente alegría a hablarle sobre el madrigal puesto en música por el compositor flamenco Arcadelt.

Dulcísimas e inundadas de alegría luminosa son las dos cartas que escribe acerca de las dos lecciones tenidas por el Varchi en mayo de 1547 en la Academia Florentina, en las cuales el soneto —"dima mano"— dice con alegre complacencia Miguel Angel —*Non ha l'ottimo artista alcun concetto*—, fue comentado admirablemente, y luego publicadas las dos lecciones. ¡Jamás el poeta mostró mayor agrado en ninguna obra escultórica o de pintura, que siempre lo dejaban huraño, triste y vencido!

No menor alegría le causaban los versos a él dedicados. Con amable regocijo escribe a Niccoló Martelli dándole las gracias más cariñosas por la carta y los dos sonetos en loor del gran artista. Confundido con las alabanzas de Martelli, quien llega a decirle:

> *Michelangel piu ch'uom...*
> (Miguel Angel más que hombre...)

hace esta dulce y humildísima confesión: "yo soy un pobrecillo hombre y de poco valor, que me voy fatigando en aquella arte que Dios me dio, para prolongar la vida lo más que yo pueda". ¡Sublimes palabras que nos ponen al descubierto la profundidad cristiana de su alma genial e incomparable!

Miguel Angel, fatigadísimo y anciano, al escribir a Vasari, le dice:

> *lo scrivere m'e' di grande afanno, perché*
> *non é mia arte*
> (El escribir me causa grande ansiedad, porque
> no es mi arte.)

durante toda su vida repite continuamente que él no es sino "escultor" y que la escultura es el "arte prima" y que el escultor es el "ottimo artista"; no se puede negar, empero, que siempre tuvo en altísimo aprecio a la poesía y que algunos de los relámpagos de dulzura que pasan por sus días atormentados de ansias geniales se los debe a ella.

Pero volvamos a la comparación entre sus obras plásticas y sus versos. Ya el prologuista de la primera edición notaba que "así como desprecia en el diseño toda superfluidad de vana ornamentación, así al versificar se ciñe a la natural sencillez de su entendimiento".

Señalemos algunos contrastes entre su plástica y su lírica. Miguel Angel, que termina siempre hasta en los más ínfimos detalles sus obras escultóricas y pictóricas; que en las 324 figuras de la Capilla Sixtina pintó con el más fino cuidado las uñas y el cabello, rara vez deja una estrofa redondeada. Los otros poetas contemporáneos van graciosamente entre las flores del verso; no tienen que afanarse por recogerlas; así les viene a las manos como mansísimas palomas al reclamo. Miguel Angel es, en poesía, el mismo artista de siempre: gigante; va por un camino solitario y como hecho expresamente para él, y todo *le cuesta sangre*.

El arte plástico le llevaba con fuerza invencible a la personificación de sus grandes y heroicos pensamientos; en el verso encarna lo tierno y lo heroico. Pero ved un contraste que podría parecer inexplicable: las ideas que al esculpir o pintar no caben en bloques ni en cúpulas o muros inmensos y tiene que encarnarlas en gigantes; en poesía llega a apretarlas y a encerrarlas en poquísimos versos.

Su genialidad le hizo comprender que la grandeza en la poesía puede abarcarse en pocas palabras; que las ideas más grandes caben en algunas sílabas. En la materia fácilmente se llega al fondo o se adivina, pero en la palabra propia aérea y casi espiritual, para cada idea hay un abismo. Los espíritus superficiales, los artistas sin genialidad no llegan nunca a ese abismo que hay en las palabras y acumulándolas creen ser grandes. Los genios llegan al fondo de ellas; descubren las que tienen la medida de sus ideas, y de ellas se valen. Se podrá decir que el verso de Miguel Angel no es melodioso, pero nunca es superficial. Será un mar encrespado y amargo, pero siempre es altar mar: inmenso sentimiento rodeado de sublimidad por todas partes.

Propísimo es del arte plástico miguelangelesco la ausencia en él de todo paisaje. Todo el espacio le parecía poco para los cuerpos humanos. Sus gigantes llenan el mundo y no dejan espacio ni para que brote la hierba a sus pies. Despreciaba a los paisajistas y pintores flamencos que llenaban sus cuadros "de guiñapos y casuchas, de campos y de arbolitos" "y otras figuritas por aquí y por allá". En la Capilla Sixtina, en los 1.000 pies cuadrados que ocupan los frescos, apenas asoma algún árbol seco y retorcido del cual se ase un náufrago o al cual se enrosca una serpiente. En ambos casos el árbol parece más bien la continuación del brazo del hombre o del cuerpo de la serpiente. En sus rimas, fuera de unas tres composiciones, por cierto muy bellas, sucede lo mismo: no hay paisaje.

Frey coloca en los últimos años de Miguel Angel una suavísima poesía, eco del "*Beatus Ille*", de Horacio. Versos dulces y llenos de colorido en que el paisaje es lo principal. Los primeros versos son

agradable eco de otros de Virgilio, pero principalmente de una égloga del Poliziano:

Nuovo piacere e di maggiore stima
veder l'ardite capre sopra un sasso
montar, pascendo or questa or quella cima.

(Placer nuevo y estimabilísimo ver a las
audaces cabras subidas en una roca paciendo
ya en ésta, ya en aquella cumbre.)

—CLXIII—

Pero esto es una excepción. De ordinario en sus poesías no hay paisaje. Todo lo llena el hombre, y en el hombre todo lo llena su vida espiritual. Miguel Angel, cuando pinta, quiere pintar pensamientos inmensos; los reviste de cuerpos gigantes que se agrandan hasta parecer romperse. Si pinta grandes cuerpos es por que quiere pintar grandes pensamientos. Lo mismo es en su poesía: si describe la naturaleza es para que resalte lo humano. De ahí que Miguel Angel humanice la naturaleza, la personifique, pero no como vulgar retórico, sino a la manera grande de Dante:

Perché Febo non torce e non distende
d'intorno a queste globo fredd'e molle
le braccia sua lucenti...

—LXXVII—

Imagen verdaderamente dantesca: el sol que estrecha con sus brazos lucientes a la tierra. Miguel Angel, como Dante, sublima la naturaleza humanándola. El hombre, obra suprema de Dios, es el centro del universo, y en el hombre el pensamiento es lo casi divino. Más vale un solo pensamiento del hombre que todo el universo material, decía otro espíritu sublime hermano de Dante y Miguel Angel, San Juan de la Cruz.

II

Sin pretender asentar una proposición que tenga más valor que el que pueda tener la sincera y admirada contemplación de un sentido de lo bello, diré que, según mi parecer, Miguel Angel fue genial artista plástico porque fue, ante todo, un soberano poeta.

Decía Menéndez y Pelayo que San Francisco de Asís había sido, ante todo, un soberano poeta de la vida. Sus actos todos parecían, por decirlo asi, estrofas de un humano y divino poema. Lo mismo creo yo que puede afirmarse de Miguel Angel, escultor, pintor y arquitecto. Miguel Angel concibe sus grandiosas obras plásticas de modo poético. Si la poesía es "visión": ver un mundo ideal en el alma y trasladarlo

por medio del sonido de la palabra al mundo externo, como sostenía Platón; Miguel Angel no hace sino poesía en mármol.

Todo lo concibe con mente poética. A un gran escultor del pasado siglo, Querol, se le llamaba el poeta de la escultura. A Miguel Angel se le podrá llamar el Homero, o mejor el Dante de la escultura. Sus gigantes son siempre ideales. Todo lo concibe armónicamente como un poema grandioso.

Sin duda, debemos pensar que hay una misteriosa raíz poética en todas las artes, pero así como hay poetas de mente y concepción principalmente plásticas, así hay escultores y pintores de alma poética. Si Dante hubiera sido escultor o pintor no nos lo imaginamos sino como un Miguel Angel y, al contrario, si Miguel Angel hubiera sido nada más que poeta sería un Dante. En las más grandiosas y humanísimas estatuas siempre hay un elemento alegórico, una colosal fuerza y un lírico misterio. Rolland asevera que "el amor está ausente de las potentes esculturas y de las pinturas de Miguel Angel; no ha hecho en ellas sino oír sus heroicos pensamientos". Lo contrario, creo yo, es la verdad. La inmensa llama de su amor, no la que tocaba a la tierra, sino la más tenue y fulgurante, como es toda cumbre de llama, la cima luminosa que tocaba el cielo y se fundía con el aire y luz de su querida Florencia, es la que crea su obra plástica. Todo como en el poema del Dante es fruto del amor. Es el amor que mueve el cielo y las estrellas y se expande por todo el universo. En todas las obras de Miguel Angel hay la misma misteriosa grandeza que en la *Divina Comedia.* ¿Quién duda que los geniales frescos de la Capilla Sixtina están concebidos como un colosal poema? El cielo de esa famosísima Capilla guarda aún sorpresas como el cielo de nuestras noches; todavía quedan en él muchos astros por descubrir. Hay mucha luz dispersa que llaga a nosotros de estrellas desconocidas. Las obras de Miguel Angel hay que mirarlas con ojos de poeta; el que no las contemple así quedará a oscuras. Solamente un poeta como el venezolano Manuel F. Regules —"Otoño en Florencia"— cala hasta lo hondo de la belleza del David:

—Oh milagro de fuerza y de ternura,
lirio de piedra, llama de blancura,
equilibrio de formas esenciales—

Quien no sea poeta difícilmente llegará a entender lo más rudimentario del arte de Miguel Angel. Ponedle delante de los sepulcros de los Médicis y ¿qué pueden entender ante las dos colosales figuras de Julián y de Lorenzo, regias alegorías poéticas encerradas en palacios de transparente mármol? Julio vuelve la altiva cabeza y, con decisión y energía, se apresta a la acción; Lorenzo está sumergi-

do en la grave meditación de un hondo y dilatado pensamiento. ¿Es remordimiento? ¿Es dolor de ingratitud? ¿Es recuerdo de la adolorida Florencia? ¡Poesía en mármol; lirismo genial en una forma plástica! La concepción artística de estas dos tumbas es enteramente poética: es el grandioso poema del Tiempo, simbolizado en las estatuas del Crepúsculo y de la Aurora, del Día y de la Noche. Tal vez hay aún más hondo simbolismo: la Aurora y el Crepúsculo nos indican la proximidad del Nacimiento y de la Muerte, de la cuna y del sepulcro. El Día y la Noche, el contraste entre la Vida y la Muerte.

Soberano y hondo es el lirismo de la figura de Lorenzo. La posteridad le ha dado el título de "Il Pensieroso". Nadie como el poeta ha comprendido la sublime y misteriosa poesía de esta obra. Taine le dedica una de sus más bellas páginas en *Voyage en Italie.* Otro francés, el poeta Louise Colet, canta sus sentimientos ante "Il Pensieroso" en estos versos bellísimos:

Le marbre le plus pur crée par Michel Ange
est un jeune guerrier triste et beau comme au ange;
l'artiste l'a sculpté languissamment assis
a l'angle du tombeau de l'un des Médicis.
Il rêve, il est empreint d'une vague soufrance.
C'est le génie en deuil de la belle Florence,
que renait immortal dans ce puissant ciseau,
et que le pleuple ému nomme "Pensieroso".
Ce marbre est devenu pur toute l'Italie
le symbole sacré de la Mélancolie...

A Milton le inspiró un bello poemita lírico-descriptivo cuyos versos más hermosos son, sin duda, los cincuenta últimos:

This, Night, oft see me in thy pale carrer,
Till civil-suited Morn appear,
Not tricket and frounced, as she was wont...

Esto para no prolongar las citas de obras inspiradas en esta prodigiosa estatua.

No son menos poéticas las dos figuras que yacen a los pies de "Il Pensieroso". *La Aurora* parece despertar, y deslumbrada por la naciente luz, busca un punto donde sus ojos se reparen. Su cuerpo se va a levantar, pero hay un misterioso gesto adolorido en su actitud. Le cuesta ponerse en pie y despertar del dulce sueño. ¿Por qué? Algo nos dirá Miguel Angel al referirse a la noche que profundamente duerme: "Querido es el sueño y más el ser de piedra mientras dura el daño y la vergüenza..."

En la esquina opuesta, el *Crepúsculo* comienza a reclinar la cabeza, que pronto adivinamos se reclinará del todo vencida por el sueño que ya la hace pesada. La cabeza está apenas abocetada. Parece envuelta en la aborrascada neblina crepuscular o vista a la luz indecisa del mo-

rir del día. Una blanda languidez ocupa ya el cuerpo todo. Un hálito de cansancio, de angustiosa desesperanza envuelve a estas grandiosas obras de arte.

Todavía, si cabe, son más poéticas las dos estatuas que están en el sepulcro de Julián. El *Día* vuelve las espaldas al observador, pero su cabeza abocetada y precisamente por esto, sugiere todo un mundo. Más célebre es aún la estatua de la *Noche*. ¡Qué hondísima sugestión de misterio, de cansancio y de silencio se siente ante esa estatua! La cabeza incomparable con cabellera ondulante y magnífica, coronada de un lucero y de la media luna, es un delicadísimo y a la par hondo poema. El florentino (1517-1570) Juan Di-Carlo Strozzi dedicó a tan maravillosa obra un epigrama de agradables "concepti".

La noche que tú ves, en tal dulce postura
dormir, fue esculpida en esta piedra por un Angel,
y aunque duerme, está viva.
despiértala si no lo crees, y hablará.

—CIX, 16—

Agradecidos debemos estar a Strozzi porque con sus ingeniosos versos fue la causa de que Miguel Angel nos revelase esta vez toda la hondura de sentimiento y subjetividad genial que ponía en sus obras plásticas. Todo lo que el sublime artista sufría en aquellos días tristes de las turbulencias florentinas y la tiranía del Duque Alejandro de Médici, está vigorosamente expresado en estos cuatro versos inmortales que pone en boca de la *noche,* en respuesta al epigrama de Strozzi:

Caro me es el sueño y más el ser de piedra
mientras el daño y la vergüenza duran;
no ver y no sentir me es de gran ventura,
pero no me despiertes. ¡Eh, habla bajo!

—CIX, 17—

El estado de ánimo, los sentimientos más íntimos, el ambiente que le rodeaba y los acaecimientos que sucedían en derredor suyo, todo influía en el artista inmenso. Todo queda de modo misterioso en el hondo abismo de sus gigantes de mármol.

Si estas obras podemos clasificarlas como modelo de su *sentimiento lírico hecho plástico,* la gran estatua dedicada a Moisés en el sepulcro de Julio II es poesía épica en mármol. El gran historiador Von Pastor nos la describe de modo maestro: "Con la cabeza enérgicamente levantada, la frente rodeada de mechones y surcada de severas arrugas, vuelta hacia la izquierda la amenazadora mirada, está sentado en su trono el poderoso caudillo, cuyo cuerpo parece extremecerse por la conmoción y la lucha de su alma. La diestra se apoya en la menospreciada ley y coge la barba que desciende trémula por

la excitación exterior; la siniestra oprime la barba contra el pecho, como para contener la excitación próxima a estallar. Pero el pie derecho que se adelanta, y el retraerse del izquierdo, no dejan lugar a duda: en el momento próximo el gigante va a levantarse y a aniquilar a los apóstatas."

El indomable genio imperial de Julio II, a la par que el carácter y genio inmortal de Miguel Angel, encarnan en la estatua del gran conductor de Israel. Sólo los ojos severísimos, fulgurantes y visionarios, valen un poema.

Tanta poesía rebosa esta colosal obra que son innumerables los poetas que han intentado poner en verso la poesía del mármol. Recordemos el magnífico soneto de Giambattista Zappi, y otro soneto y la oda del atildadísimo poeta mallorquín, Miguel Costa y Llovera. Ved aquí la estrofa final:

Sí: del Titán artista este coloso
es el verbo grandioso.
Miguel Angel en él plasmó su mente;
por eso él tan sólo complacido,
al verle ya esculpido,
¡Habla!, le dijo, y golpeó su frente.

Clarísima prueba de que Miguel Angel concebía todas sus pinturas y esculturas con mente poética nos la ofrece cualquiera de sus obras. Su idea grandiosa, jamás realizada, de montañas convertidas en colosos, a modo de gigantes Adamastores; la inmensa tumba de Julio II; las estatuas de los Esclavos, las de David, sus crucifijos y la "Piedad", todo emerge del abismo inapelable del alma genial de Miguel Angel como estrofas líricas o épicas hechas mármol.

Volvemos a decirlo: sin darle más valor que la apreciación modestísima de un puro contemplador de lo bello, creemos que Miguel Angel fue, ante todo, poeta en su modo de concebir las obras de arte. Fue genialísimo escultor y pintor porque fue poeta. Decía el gran poeta Rafael Pombo de José Eusebio Caro, originalísimo y vigorosísimo lírico colombiano:

Poeta fue y altísimo poeta;
pero no por poeta, más por hombre.

De un modo semejante podemos decir de Miguel Angel: fue escultor y pintor y arquitecto altísimo y todo ello lo fue por ser poeta.

En uno de los más bellos sonetos escritos en la última época de su vida, Miguel Angel nos descubre el secreto de su arte que era su *ídolo y monarca:*

... l'afectüosa fantasía
che l'arte mi fece idolo e monarca.

—CXLVII—

La fantasía "afectuosa", apasionada en el afecto, en el hondo sentir, fue la que le hizo tener el arte por monarca e ídolo. El corazón era el centro de su genio. Al fin y al cabo, como es el centro de todo el Universo.

Miguel Angel concibe con mente poética y encarna sus concepciones como escultor. Pero su ansia infinita no cabe en las colosales estatuas y rebosa en el verso. Las estatuas maravillosas no tienen voz. Son pobres "muñecos", como él dice tristemente, vencido por la limitación y mezquindad de la materia.

Si "al respondere la materia é sorda", él le daría voz y sensibilidad con la poesía. Sus gigantes hablan por sus versos: lo que pueden expresar con sus músculos y miradas y labios nos lo dicen los versos.

Aretino pedía para las rimas de Miguel Angel "una urna de esmeralda". Creo yo que más propio sería dejarlas circular resonantes entre sus colosales estatuas. Se completan mutuamente. ¡Qué sublime sabor tiene, después de apacentar nuestros ojos en cualquiera de sus grandes obras de arte, la lectura de las poesías de Miguel Angel.

Las estatuas son apenas blanquísimas espumas del agitadísimo mar de la vida anterior del gran artista. Las poesías son el perdurable sonido de ese mar.—José Rubinos, S. J.

Sección Bibliográfica

EL PAPEL DE LAS MIGRACIONES DE EL MUNDO LIBRE

La intensificación de las corrientes migratorias europeas hacia los países de ultramar, después de la segunda guerra mundial, ha suscitado un interés creciente en relación con el doble fenómeno social que supone la emigración y la inmigración. Los estudios y análisis de tal fenómeno han aumentado como un índice de la complejidad e importancia que entrañan los desplazamientos de masas humanas. Es cierto que la emigración es un hecho natural que ha operado a lo largo de la historia, mas también es verdad que en pocos períodos de la existencia occidental ha alcanzado tanta densidad y amplitud como en el comprendido en los cuarenta años últimos, en el que, al tradicional flujo migratorio a ultramar se ha venido a unir la corriente humana integrada por refugiados, deportados, desplazados por la fuerza, etc. A este respecto basta recordar que se ha calculado que ascienden a 80 millones las personas que han sido trasladadas de un país a otro por razones políticas desde 1917 (revolución rusa) hasta 1957 (refugiados húngaros a consecuencia de la sublevación de octubre de 1956).

A la hora de analizar el fenómeno migratorio, los estudiosos han preferido contemplar los aspectos sociológicos, económicos y culturales de la cuestión, sin dedicar paralela atención al indudable perfil político que entraña. De ahí que el primer mérito del reciente libro (*) del profesor Paul A. Ladame —que da pie a este comentario— sea precisamente el de enjuiciar las migraciones europeas desde el punto de vista de su participación en la configuración de las naciones que integran el "mundo libre". "Cuando hayamos comprendido el papel decisivo de las migraciones en la creación del Mundo Libre, valoraremos mejor su vital importancia para la defensa de Occidente", comienza por afirmar Ladame.

A este aserto llega el profesor de la Universidad de Ginebra, no por rápida vía de dialéctica política, sino a través de un largo y documentado examen de lo que haya sido la historia occidental desde los albores de la Edad Moderna, cuando la caída de Bizancio cierra a los europeos la ruta terrestre de Oriente y los descubrimientos de Cris-

(*) Paul A. Ladame: *Le role des migrations dans le monde libre.* Genève-Paris, 1958.

tóbal Colón hacen que la concepción del mundo para el hombre occidental posea una dimensión absolutamente nueva e ilimitada. La empresa americana de España —cuya motivación última quizá no sea suficientemente valorada en el libro comentado— abre para el europeo no sólo las puertas de unas tierras vírgenes, sino la posibilidad de ensanchar su horizonte vital con la edificación de una existencia personal en un medio absolutamente distinto.

En tres grandes partes divide el profesor Ladame su libro. En la primera de ellas, y bajo el epígrafe "Los conquistadores", analiza el proceso de los movimientos de población desde la época de la conquista del Nuevo Mundo hasta 1914, pasando revista a la época colonizadora de América y dispensando especial atención al proceso de formación de los Estados Unidos.

En la segunda parte, "Los enterradores", estudia la actitud que respecto a la emigración han mantenido los sistemas totalitarios, los aislacionistas y los comunistas, dedicando a cada uno de estos grupos sendos capítulos, tras los cuales se detiene en la consideración de las migraciones forzadas, que califica como un triunfo del Kremlin, y de las migraciones libres como un producto y triunfo de Occidente.

La tercera parte del libro está dedicada al estudio del proceso migratorio a partir del final de la primera guerra mundial. De ahí que el autor consagre una especial atención al tema de los refugiados (1920-1958), a la labor del Comité Intergubernamental para las Migraciones Europeas, a las actitudes norteamericana y rusa frente al problema de los refugiados y de los emigrantes para finalizar con un análisis del potencial emigratorio de Europa y de la capacidad receptiva de los países de ultramar. Esto es, al panorama que se presenta en estos días y a las soluciones que se vienen dando al mismo, pues es indudable que en nuestra época de planificación los movimientos migratorios no sólo tenían que perder el carácter espontáneo e individualista, sino que habían de ser encauzados y asistidos, además de por los poderes gubernamentales, por oganizaciones de carácter internacional en las que fuesen armonizados los intereses no siempre concordes de los países de emigración y los de destino.

Como se deduce de la escueta enunciación del índice, es amplio y ambicioso el propósito de este libro. Por lo mismo, es lógico que el balance total, si se matizan sus partes integrantes, presente desigualdades y altibajos. Queda como elemento positivo el empeño mismo de una visión de conjunto desde un ángulo nuevo. Juicios valorativos y atinadas informaciones de la política internacional de los últimos lustros añaden interés al libro, cuyos aportes documentales y cuadros estadísticos son de primera calidad. Así en análisis de la política inmi-

gratoria de los Estados Unidos, del problema de los refugiados europeos a partir de la revolución rusa o la reseña de las actividades y finalidad del CIME. Al lado de estos indudables aciertos cabría señalar algunas sombras, más atribuíbles al criterio apriorístico del autor que a limitaciones intencionadas. Así, por poner dos ejemplos, la menor consideración concedida a los temas del desarrollo económico, mercado de trabajo, seguridad social, etc., como motivos determinantes o paralizadores de una acción migratoria, o la escasa atención dedicada al pasado, y sobre todo al futuro emigratorio de España y de Portugal.

Más de lamentar es la falta, ya indicada en el prólogo por el director del Instituto universitario de Estudios Internacionales de Ginebra, Jacques Freymond, de una "teoría de las migraciones", cuya elaboración quizás no era fácil hace cincuenta años —o de haberse hecho entonces, inservible en la actualidad—, pero que hoy se hace necesaria, no sólo porque nos encontremos ante un hecho social de valor permanente, sino porque todo parece indicar que en un futuro inmediato ganará importancia y relevancia el problema de los movimientos de población.

No deja de ser notable el desconocimiento que, hasta nuestros días, han tenido la mayor parte de constituciones y declaraciones oficiales respecto al derecho y a la libertad de migración. En los diferentes textos que proclaman y enumeran las libertades individuales, raramente se alude a la libertad de emigrar y de inmigrar y, sin embargo, cualquier atentado contra la libertad de movimiento afecta de modo esencial a la libertad de la persona humana. Sin duda alguna, es el pensamiento pontificio —especialmente con Pío XII— el que más ha contribuído a la configuración doctrinal de este principio y a ese pensamiento habrá de volver cualquiera que desee teorizar sobre la cuestión.

El profesor Freymond dice en sus palabras de presentación que Paul A. Ladame es un hombre "engagé". El compromiso de este excelente universitario y publicista no es otro que el de defender este "petit cap de l'Asie" que es Europa, creadora de mundos. De ahí que todas y cada una de las páginas de la extensa obra comentada esté pensada y escrita en función de la europeidad de su autor.—ANTONIO LAGO CARBALLO.

BREVE ANTOLOGIA DEL POETA URUGUAYO BASSO MAGLIO

Acaba de llegar a nosotros el número 53 de estos volúmenes de poesía que, con acierto y constancia, dirige el poeta Juvenal Ortiz Saralegui. Pocas empresas de esta clase han podido llegar a constituirse en la expresión más completa de la poesía de un país, tal como lo logran estos "cuadernos". Desde Julio J. Casal, seguramente el más conocido entre nosotros de los treinta y tantos autores que figuran en la colección, hasta los más jóvenes poetas uruguayos, han encontrado en el fervoroso esfuerzo de Juvenal Ortiz un seguro cauce para que sus versos fluyan hacia los lectores de su país y de todos los de habla española.

Ese cuaderno 53, recién publicado (1), es una breve antología poética de Vicente Basso Maglio, poeta del que Julio J. Casal escribió: "Su luna es de todos los cielos y su clarín es de todas las selvas. El poeta será, a pesar de él, para una minoría; la mayoría queda saciada en la sensibilidad del artificio. El poeta verdadero habla con Dios y para comprenderlo es necesario conocer su lenguaje."

La poesía de Basso Maglio es esencialmente una vocación religiosa. De ahí la presencia de los poetas bíblicos en sus encendidos poemas. Dios, apenas nombrado, pero siempre invocado, es el absorbente tema de la obra de este gran poeta uruguayo. Con ello, una densa gravidez sosiega el ritmo de sus versos:

Cuando yo vuelva a Ti, te quedarás oyéndome
Como a la cuerda fina...
Porque seré de aquellos
Que como nunca logran tener la lengua viva,
Les brota, dulcemente,
La música marina.

La muerte es un camino. Y aunque la fugacidad del tiempo sea inevitable fuente de melancolía, es firme y esperanzada la andadura del poeta:

Morir todas las veces que nos sea posible...
Hasta agotar tus tonos, claridad desenvuelta!
Hasta hacer de la muerte una aptitud constante
Y llevarla lo mismo que el hábito tranquilo.

Vicente Basso Maglio, nacido en 1889, recibió pocos meses antes de la publicación de esta *Antología poética* el homenaje de los poetas uruguayos, que quisieron conmemorar el cuarenta aniversario de la pu-

(1) Vicente Basso Maglio: *Antología poética*. "Los Cuadernos Julio Herrera y Reissig", núm. 53.

blicación de su primer libro de poemas, *El diván y el espejo*, aparecido en 1917. Los "Cuadernos Julio Herrera y Reissig" han permitido, con esta breve antología, que hayamos podido asociarnos al homenaje los lectores de todos los países hispánicos.

* * *

En el número 50 de esos mismos cuadernos, Juvenal Ortiz Saralegui nos da sus más recientes poemas. Un título en que la firmeza y la melancolía se asocian (*Torre de Otoño*), da unidad a cincuenta y dos poemas, cuyas formas campan por su más pura libertad: desde la lira, bien aprendida en San Juan de la Cruz; desde el soneto, bien aprendido en Quevedo, se pasa por el alejandrino modernista hasta el verso libre y blanco. No como evolución, sino como coexistencia. Todos sabemos que hay poetas prisioneros del rigor de la estrofa y otros que lo son del verso libre. La verdadera libertad está en esa fidelidad del poeta a la forma que cada poema exige por sí mismo; lo cual reclama para el poeta de hoy una flexibilidad formal, una libre disposición de todas las formas poéticas. Esa libertad es la que nos place señalar en *Torre de Otoño,* unida siempre a una gran calidad. Bello libro de un excelente poeta, del que queremos entresacar dos buenos ejemplos:

Iba yo en una lejana lluvia
solamente contigo.
Mi sombra era más dulce,
el paso no dejaba huella
como si fuera el de los pájaros.

Solamente era yo, y un río desconocido nos seguía
sin islas ni juncos ni arboledas de llanto.
Iba yo, con los seguros pies del sueño,
solamente contigo.

Una luz de tu brazo te acercaba a mi brazo,
ahondándote,
pero no nos veíamos,
y andábamos, andábamos igual que una pareja que no existe.
El río desconocido se enfurecía como un mar para reconocernos.

Iba yo en una lejana lluvia
que no caía de ningún cielo,
por la tierra sin tierra,
solamente contigo.

DESPEDIDA

El tiempo se consume como un río en verano,
y el otoño nos lleva a sus secretas dichas.
La noche va rodando mansamente hacia el alba,
mansamente hacia el alba, de nosotros partimos.

Qué huéspedes extraños, qué convidados tristes,
envueltos en la hiedra del temporal murmullo:
más solos que la noche y sus tiernos olvidos,
oprimidos y libres entre los cantos puros.

Oh nostálgica rosa que no besa mi sangre,
rodeada del rocío naciente de los júbilos.
Mi sombra es un relámpago lejano que acaricia,
como mano de arpa envuelta por la lluvia.

Los bueyes de los años resignados se iban
y los hombres atrás quemaban sus racimos.
En la noche quedamos más allá de los hombres,
en sus panales tristes, libando sus costumbres.

Tú te vas y me llevas, yo me quedo contigo,
y el tiempo se consume como un río en verano.
La noche apaga todos sus taciturnos ecos,
para que nazca el día dormido en el recuerdo.

No son seguramente los mejores, pero sí son estos dos magníficos poemas un buen exponente de la alta calidad de la poesía de Juvenal Ortiz Saralegui, a quien hemos de agradecer, además de su propia obra, su eficaz divulgación de la poesía uruguaya.—ILDEFONSO MANUEL GIL.

J. E. VAREY.—*Historia de los títeres en España* (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII). Madrid, Revista de Occidente, 1957.

Una notable contribución a la historia de nuestro teatro la constituye este libro del hispanista inglés J. E. Varey. A pesar de la importancia nacional y europea del teatro español, nuestra bibliografía teatral es muy pobre, comparada con la de otros países; y muchos aspectos del mismo permanecen todavía en completa oscuridad, como hasta ahora este de los títeres, aspecto menor, si se quiere, pero necesario para una valoración global del fenómeno escénico en nuestra patria.

De origen francés —los *bavastels* de los juglares medievales—, árabe —los autómatas— e italiano —autómatas de reloj y teatritos mecánicos—, los títeres, en sus diversas formas, representan el teatro popular, lindante con el circo, por un lado —los acróbatas—, y por otro, al final de su evolución —aunque ésta propiamente no ha terminado— con las *sombras chinescas* y funciones semejantes, de las que, si bien no en España, nacería un arte tan importante como el cinematógrafo. A lo largo de todo este estudio del profesor Varey estamos inmersos en plena afición popular, aunque muchas veces ésta se transmuta en culta o en cortesana.

La importancia que llegaron a cobrar los teatritos ambulantes de títeres se debió no sólo a la indicada preferencia popular, sino a que hasta ellos no llegó la prohibición de representar en Cuaresma, dando así nacimiento a una síntesis nacional, como son las comedias de santos. Varey estudia la técnica titeril, y cómo incorporan las novedades mecánicas, demostrando la habilidad con que muchas veces los titiriteros salvaban las dificultades escénicas de algunas comedias, y aun su superioridad respecto a las representaciones con actores de carne y hueso, por ejemplo, en las escenas fantásticas, apariciones, etc.

Como en general todo el teatro europeo, el de los títeres, aparece ligado también, en sus orígenes, con las fiestas religiosas, así Varey estudia las fiestas valencianas en honor de San Vicente Ferrer (siglo XVII), el dragón y la tarasca de Madrid (fiestas del Corpus), etc. El autor resume su estudio en una sucinta conclusión. Escribe: "El teatrito mecánico viene primero de Italia en el siglo XVI. En España presentaba casi siempre escenas de la vida de Jesucristo, y a esto debe el nombre de *retablo*. Más tarde vino a llamarse *mundinovi* o *titirimundi*, voces que en el siglo XVIII se aplicaron también al nuevo entretenimiento de la *óptica*. Todas estas diversiones fueron traídas por representantes ambulantes, y se exhibían en las calles y plazas de las ciudades de España. Con el nuevo interés por la ciencia, característico de la segunda mitad del siglo XVIII y de principios del XIX, penetraron en los teatros menores, del brazo de exhibiciones de las maravillas de la química, de la física y de la acústica. Pero, por lo general, no pasaron de ser una diversión callejera, pudiéndose ver hoy teatritos mecánicos, en la península, que no se diferencian mucho de los del siglo XVI" (p. 241).

Pero al margen de la historia, apasionante de por sí, de los autómatas, títeres, teatritos mecánicos, *máquinas reales*, etc. —que no voy a resumir—, este libro nos da noticias curiosísimas, como la de las imágenes o estatuas autónomas que movían la piedad de los fieles —un *préstamo* arábigo, de los que gusta investigar Américo Castro—; o la *carassa*, cabeza de moro que se contraía dolorosamente cuando las notas del órgano manifestaban el triunfo de la Cristiandad; o también la llamada Cofradía de la Novena, especie de sociedad de los titiriteros profesionales, que defendía sus intereses frente al posible concurso de compañías no profesionales. Varey publica un curiosísimo documento que demuestra la eficaz intervención de la Cofradía contra un carnicero y sus dos hijos, que habían comenzado a dar representaciones con una máquina real en Mas de las Matas (Teruel).

Además encontramos aquí una tradición o pervivencia teatral que sorprenderá a más de un perezoso. Escribe Varey: "El teatro menor

resulta muy importante para el estudio de las semejanzas del teatro español de los siglos XVII y XVIII. No se acabó el desarrollo con la muerte de Calderón, ni se cambió en cosa totalmente distinta. Espero demostrar en otro lugar que el repertorio de los teatritos madrileños de fines del siglo XVIII y principios del XIX se asemejaba mucho al de la máquina real de principios del siglo XVIII. Hay que dejar de seguir considerando el siglo XVIII como un desierto teatral, en que no florecen más que los oasis de Ramón de la Cruz y de Moratín, considerándolo más bien como la prolongación del siglo XVIII y la base del XIX. El desarrollo del teatro español no se interrumpió, y espero haber demostrado con este estudio, de tema tan insignificante y popular, que había siempre elementos constantes en su vida, por mucho que cambiaran las teorías teatrales" (p. 232). Es muy posible que tengamos que cambiar nuestras ideas genéricas sobre este aspecto del siglo XVIII, siglo que en todos los órdenes está siendo ahora —y lo será más— paulatinamente *reconstruído*.

Varey estudia el repertorio de los títeres, y las alusiones a éstos en la literatura, cuya obra maestra es *El retablo de Maese Pedro*. Del entremés, también cervantino, *El retablo de las maravillas*, de antigua tradición española, deriva una numerosa descendencia de entremeses.

El libro lleva un apéndice de documentos; otro, muy importante, en que Varey publica una serie de entremeses, mojigangas y bailes, inéditos hasta ahora; un repertorio por años y *autores* de las máquinas reales, más un ensayo de identificar las comedias de este repertorio; una lista de titiriteros y acróbatas que actuaron en España hasta 1758, bibliografía, índices y veintisiete láminas interesantísimas.

Creo que ha quedado patente la importancia del tema, en el que el autor sigue trabajando. Concluiré con sus mismas palabras: "El teatro de títeres es un arte sumamente popular. El pueblo lo sostuvo cuando decayó en estimación de los reyes y los grandes; el pueblo le dió la vitalidad que le reconocen muchos escritores del siglo XX, notablemente Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Los títeres tienen un atractivo difícilmente definible. El títere es cosa fingida, y ésa es la esencia del teatro. El títere es la sombra de un ser humano, más grande que la misma vida" (p. 246).—ALBERTO GIL NOVALES.

Obras publicadas e inéditas de Gaspar Melchor de Jovellanos. Edición y estudio preliminar de don MIGUEL ARTOLA. Madrid. Sucesores de J. Sánchez de Ocaña y Cía., 1956. Tres tomos. Biblioteca de Autores Españoles. 85, 86 y 87.

En los últimos años —fenómeno curioso— el interés por la figura de Jovellanos ha aumentado extraordinariamente. Lo confirma bien la fortuna de los diarios del ilustre polígrafo. El original de los nueve primeros, confiscado en 1801 con el resto de sus papeles, fue remitido, "en dos baúles", a Madrid y devuelto luego a Cea Bermúdez. En la *Memoria* —1814— de éste se publicó un extracto, y otro en *Jovellanos. Nuevos datos para su biografía.* Madrid, 1885. Vicente Abelló, en 1840, adquirió, en una librería de lance, el manuscrito y preparó con Nocedal la edición; de ella sólo quedaron galeradas; de Nocedal y González de Amezúa fueron a parar a Menéndez Pelayo. Somoza, a la vista del segundo extracto y de las galeradas, denunció el poco rigor con que se pretendía editar los diarios. Surgió una viva polémica y nada de provecho se hizo. En 1915 apareció la primera edición, llena de erratas y con un ataque violentísimo contra Jovellanos. Somoza dispuso otra nueva, publicada en fecha reciente por la Diputación asturiana con estudio de Angel del Río. Curioso fenómeno: hemos esperado tanto tiempo para leer, con garantías, los diarios, y, en un breve plazo, han aparecido las ediciones de Angel del Río y de Miguel Artola (con más textos). Abarca la última catorce diarios: I (1790), II (1791), III (1792), IV (1792), V (1793-1795), VI (1795-1796), VII (1797), VIII (1797), IX (1798-1801), X (marzo-abril 1801), XI (septiembre-noviembre 1801), XII (1806-1807), XIII (abril-junio 1808) y XIV (1810). Edita, además, Artola una interesante correspondencia —con Godoy, Cevallos, Campomanes, Holland, Masdeu, Floranes, etc.— y una serie de trabajos de varia índole: introducción a un discurso sobre el estudio de la economía civil, censuras literarias, plan general de mejoras propuesto al Ayuntamiento de Gijón, exposición a la Real Academia de la Historia sobre admisión del Obispo de Salamanca como académico honorario, informes sobre la disciplina eclesiástica antigua y moderna relativa al lugar de las sepulturas, notas biográficas, dictamen reservado en el expediente seguido a instancia fiscal sobre renovar o revocar la prohibición y uso de las muselinas, actas de sesiones de la Real Academia de la Historia, representaciones acerca de la carretera de Pajares, sobre la publicación de los mapas geográficos del territorio de las Ordenes, diálogos sobre el trabajo del hombre y el origen del lujo, propuesta de Juan Bautista Muñoz como académico de la Historia, reflexiones y conjeturas sobre el

boceto original del cuadro "La familia", informes de la visita de los Colegios de las Ordenes Militares, memorias familiares, informes mineros, Real Instituto Asturiano, testamentos y memorias testamentarias, memorias pedagógicas, representación a Carlos IV sobre lo que era el Tribunal de la Inquisición, dos diálogos sobre crítica económica, representación a Carlos IV e incidentes sobre "El Contrato Social", dos diálogos de crítica económica, memorias histórico-artísticas sobre arquitectura, exposiciones a la Junta Central, proclama a los paisanos de Muros de Noya, fragmento poético y borradores de discursos. Al final, publica Artola un índice cronológico de la obra de Jovellanos.

Precede a la edición un amplio estudio sobre la vida y el pensamiento de Jovellanos. De entrada, sitúa Artola con acierto su figura en el grupo de los ilustrados y señala los errores de los críticos de extrema izquierda y extrema derecha al juzgar su obra. Refiere puntualmente los episodios principales de la vida del polígrafo; entre ellos destaca el abandono de la carrera eclesiástica por la jurídica, las relaciones con el *método ilustrado* y su interés por las reformas, el traslado de Sevilla —enciclopedismo, Olavide, economía, enseñanza, humanitarismo, justicia, poesía— a Madrid, donde vive con austeridad de sabio y alcanza respeto y honores. Artola estudia las actividades —economista, político, poeta— de Jovellanos en Madrid. Y los viajes, que le permiten conocer España y sus riquezas artísticas, históricas y naturales y sirven de tema inicial a los *Diarios*. Jovellanos se interesa y observa minuciosamente todo. En capítulos bien escritos, Artola sigue la biografía: a la caída de Cabarrús, destierro, disfrazado, a Asturias, tan fecundo para su patria chica y España (de entonces data el *Informe en el expediente de la ley Agraria)*, el Ministerio de Gracia y Justicia —nada brillante—, la vuelta a Gijón, con amargura en el alma; las intrigas de siempre y el destierro a Mallorca, la guerra de la Independencia, la política activa, el desengaño último, las vejaciones y la muerte.

En la segunda parte del prólogo estudia el ideario de Jovellanos comparado con el de la ilustración y los temas fundamentales: enseñanza, estructura social y aspecto político. Una bibliografía crítica, muy concisa, cierra el prólogo. El mérito de éste se debe, en primer término, al planteamiento —acertado naturalmente— de la vida y obra de Jovellanos en su época, y no en la nuestra, como algunos han pretendido.

No necesitamos insistir en la importancia, extraordinaria, de los nuevos tomos de la Biblioteca de Aurores Españoles (que ya había dedicado a Jovellanos dos: 46 y 50). Gracias a ellos podremos conocer el pensamiento de aquel español esclarecido y su influencia en nues-

tro siglo XVIII, todavía necesitado de serias e imparciales investigaciones.—ALFREDO CARBALLO PICAZO.

Monografías de arte italiano contemporáneo. N.º 3. "Mario Marino, escultor", Segunda edición, corregida por Umbro Apollonio.—Ediciones del Milione. Milán, 1957.

Con el esmero y el amor al arte que los más destacados editores de Milán saben llevar a cabo la difícil empresa de sus publicaciones modernas, la casa dei Milione en Milán nos ofrece en estos días una nueva edición, corregida y aumentada por el crítico de arte italiano Umbro Apollonio, consagrada al gran escultor contemporáneo Mario Marino. El interesante libro corresponde con su presentación admirable a la categoría eminente del artista elegido en este caso: digno homenaje editorial a la ya copiosa labor de tan ilustre escultor italiano. En la acostumbrada "Noticia" que llevan estos libros en la cubierta, la casa del Milione nos previene de los deseos que el editor se propone al publicar esta serie de monografías, dedicadas a los artistas que actualmente representan lo más importante de la estética italiana en la pintura y en la escultura; lo más destacado en la espiritualidad de la cultura moderna, como inquietudes actuales que se apoyan en la prestigiosa tradición del gran arte italiano. Nos proponemos —dice el editor— "dar una documentación orgánica y definitiva de la figura del maestro ("checias cuna illustre"), y por el arte viviente y el ambiente del cual él sale y que hemos seguido paso a paso en su fortuna o éxito; pues así se ofrece a nuestros ojos, su vida en la polémica y en el tiempo: la obra será duradera y última por su documentación". El texto es extenso, pero bien distribuído para su amenidad. Está dividida en seis partes: "Saggio critico", "Biografia", "Esposizioni", "Bibliografia", "Catalogo" y "Tavola".

Desde el año 1933 a 1955 se reproducen 112 obras de esculturas de Mario Marino. Los grabados, a toda página de formato en cuarto, dan una gran idea de las bellezas, no sólo en la *forma,* sino también como valor del claroscuro en el modelado sencillo y viviente; de la traducción personal que el escultor supo ver y sentir en la figura humana y especial: la mujer y el hombre, como el caballo, son hombres, mujeres o caballos con vida fisonómica y psicología propia.

Con los nuevos procedimientos científicos que hoy dispone el editor, la reproducción de una estatua o de un cuadro de pintura al óleo, o de no importa en qué procedimiento esté ejecutado, el grabado en negro ya no ofrece la duda a que antes nos sometía con un *entintado*

de negros que daban monótona impresión, la de ser todos los cuadros y todas las estatuas igualmente desprovistas de matices: las obras malas por su pobreza espiritual, con frecuencia salían ganando en lo que menos sospechaba el autor. Las buenas obras, generalmente, salían perdiendo en matices y en los valores que ofrece la rica pasta de sabrosa materia. Las 112 obras originales de Mario Marino, que se reproducen en el libro que hoy nos ocupa la atención, fácilmente nos ofrecen el poder considerar en ellas el proceso que existe de una técnica cuyo oficio se hace arte, y no de un arte que *se hace oficio.* En esta trayectoria que va desde 1933 a 1955, la escultura de Marino revela el progreso consciente de sus inquietudes estéticas, no solamente en el espíritu de la forma, sino también en un modelado que, sin dejar de ser humano, se enriquece en sensibilidad y de cultura novísima, uniendo en estrecho e íntimo maridaje la inspiración ultramoderna y viviente con una base de tradición etrusca, muy italiana, y fuera de "serie". Estas cualidades, y estas calidades de gran escultor, no se apreciarían en el libro dedicado a Marino si no estuvieran reproducidas sus obras con tanto acierto en la ejecución fotográfica y en el grabado. En un papel de buena calidad, la tipografía se presenta con gusto artístico, y las ocho *planchas* en color que se intercalan en el texto son admirables por el esmerado gusto que se ha puesto en reproducir el colorido de algunas de las obras. Aún más que en las páginas de color, los 16 dibujos que figuran en el texto fueron reproducidos con más afortunada ejecución. Los dibujos, en las reproducciones, nos dan la grata impresión del procedimiento empleado por el artista: dibujo a la pluma, con lapiceros negros o a la mina de plomo, imitando a la "punta seca" del grabador al agua fuerte, a la aguada o al *pastel* que imita la litografía: todos estos trabajos, que he dado en llamar "dibujos íntimos" en la labor de los artistas, en el libro han conseguido casi el mismo valor que los originales poseen al salir de la mano del autor. La temblorosa inquietud que experimenta el artista, al trazar una línea, no *copiando* el natural en el modelo, sino traduciendo la expresión espiritual de la forma, el lenguaje viviente de la vida, por ejemplo, en el desnudo o en una cabeza, en las reproducciones de esos dibujos de Mario Marino sentimos el placer de contemplar la complacencia del autor, creando el arabesco de la línea con una espontaneidad sensible, culta y novísima. Estas calidades en la pintura, en la escultura y particularmente en los dibujos de los maestros del arte moderno, desde Cézanne a Matisse, pasando por las esculturas, como, por ejemplo, Despiau, Henri Laurens, Henry Moore y Arturo Martini, son cualidades que van mucho más allá de la ciencia de *copiar;* pues no existen sino en el *trazo nativo,* que es el que so-

lamente pueda expresar el entretenimiento de un temperamento sensible. En ese *traso nativo* se ve marcado el estremecimiento del alma del artista, y esto es precisamente lo que hasta ahora no se pudo lograr con tan feliz acierto como en las reproducciones de los dibujos de Mario Marino, y como acontece con otros libros dedicados a Matisse y a Picasso, por no citar más.

En cuanto al texto del libro sobre las obras y la vida de Mario Marino, el documentado crítico Umbro Apollonio nada nos dice del arte con que están logradas las reproducciones como progreso de la fotografía y del grabado. Mas lo importante para él ha sido ofrecernos paso a paso la carrera artística de Marino; las etapas se suceden marcando con precisión la vida y las obras del artista: la "inteligencia crítica", la "adjetivación cromática", "la lección de la historia", la "antimitología", la "dinámica estructural", el "tiempo sin límite", la "abstracción en la historia" y la "contemplación ejemplar". Todo un panorama espiritual en el cual Umbro Apollonio expone con prosa elegante y culta el valor excepcional de la escultura de Marino. Hay párrafos admirables de certera visión crítica. Por ejemplo, el que hemos leído en el capítulo intitulado "Sicurezza di linguaggio", en el que hace ver que la autenticidad de una obra de arte depende de la seguridad del lenguaje en cuya obra se realiza; es decir, "el modo en el cual el artista se entrega al imperio del lenguaje"; esto es, el *olfato* para captar el espíritu de la *vida interior*, pues ahí está la suerte o "forma única del gesto estético". Umbro Apollonio también dedica unos certeros comentarios a una cuestión discutida hace años en París, acerca de los escultores italianos que allí alternaban en los salones. Se refería la crítica a las "curiosas semejanzas" entre Mario Marino y Arturo Martini, pues se llegó a decir que Marino "es un *martiniano*". Umbro Apolloni hace muy bien en defender que no es un *martiniano* ni un *rossiano*. Apolloni lo explica con el conocimiento que posee de la raza italiana, y en ella ve las semejanzas en las inquietudes y en la patética grecolatina, pero no en el modelado ni en el espíritu de la forma, pues son distintas en los dos escultores. Séame permitido expresar la satisfacción que me proporciona el coincidir con esta opinión de Apolloni, pues, en el fondo de la cuestión, yo me expreso de esa forma en mi ensayo sobre *La potencial de la escultura contemporánea en España*, publicado en *El Español*, en Madrid en 1947. Como dice muy bien Umbro Apollonio, sí existe en Mario Marino como una preferencia por el "casi salvajismo franco de Arturo Martini". En otro de los párrafos, Apolloni expone como visión de conjunto en la escultura de Marino la idea de que en "la labor de Marino se revela la certeza de un modo de poesía, y en ella actúa

una libre energía con el logro definitivo. La fuerza constructiva de Marino presenta un nuevo concepto en la relación con su vocación sentimental y la exigencia cultural moderna". Más adelante dice: "En la delicadeza poética de Medardo Rosso, la experiencia rítmica-arquitectónica de Boccioni y la inquieta inteligencia de Arturo Martini, Marino define con una solemnidad propiamente plástica la cadencia grave ("ascintte"), con una memoria consciente del antiguo, no sólo como devoto a tal riqueza para quedar dominante en la conquista de una empresa, la cual posee la trascendencia de una más inmediata observación en una contemplación: el grado de comprender la vida eterna." En efecto, esas observaciones del ilustre crítico, al seguirlas atentamente en su prosa, plena de matices sicológicos, y recreándose en los dibujos y en las estatuas de Marino, reproducidas con tanto acierto como fotografía y grabado, podemos gozar del placer estético, imaginándonos grata y fácilmente no sólo el valor artístico de las obras, sino también el valor *concepto* que tan acertadamente expone y defiende Umbro Apollonio; por ejemplo, cuando dice: "Las inquietudes que parten de lo moderno es una exploración con la escultura moderna: se da mediante una consolación y una severa selección. Con ello Marino revela una resurrección de auténtica fortuna plástica que pertenece al antiguo como a lo moderno y musical. El mismo proceso artístico y ambición de Cézanne, y que es actual de sentimiento."—FRANCISCO POMPEY.

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN XXXVII

NUMERO 109 (ENERO, 1959)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas.

Sección bibliográfica.

Portada y dibujos del pintor español Antonio R. Valdivieso. Dibujo de Carlos Pascual de Lara (†). En páginas de color, Sección de "Hispanoamérica a la vista", el trabajo *La O. E. A. y sus orígenes*, de Armando Luna Silva.

NUMERO 110 (FEBRERO, 1959)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas.

Sección bibliográfica.

Portada y dibujos del pintor español Moreno Galván. En encarte, "Indice alfabético de autores" de los números de C. H. aparecidos en 1958.

NUMERO 111 (MARZO, 1959)

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Chumy Chumez.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTOR
LUIS ROSALES

SUBDIRECTOR
JOSE MARIA SOUVIRON

SECRETARIO
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91
MADRID

●

EN EL PROXIMO NUM. 112
(ABRIL 1959)

ENTRE OTROS ORIGINALES

José Coronel Urtecho: *El hombre americano y sus problemas. II.*

Gottfried Benn: *Siete poemas de "Apreslude".*

Fernando Quiñones: *La rata.*

Miguel Espinosa: Configuración del primer humanismo occidental.

Romila Máyer: *Una taza de café.*

Dimas Corabia: *Ludwig Zéller, poeta mágico.*

Aurelio Espinosa Polit: *Mariana de Jesús: Sangre española, corazón quiteño.*

Y las habituales secciones de actualidad y bibliografía hispanoamericana y europea.

●

Precio del número 111:
VEINTE PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO